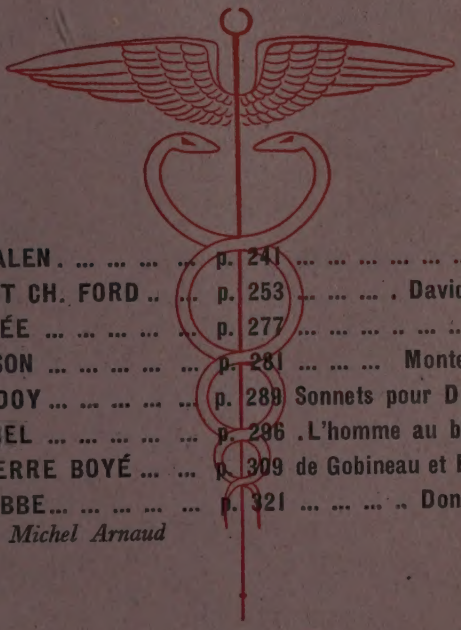
NUMÉRO 1110 — 1er Février 1956

MERCVRE DE FRANCE



VICTOR SEGALEN ... ... p. 241 ... ... La Lettre.
R. JEANNE ET CH. FORD ... ... p. 253 ... ... David Wark Griffith.
CLAUDE VIGÉE ... ... p. 277 ... ... Poèmes.
ANDRÉ MASSON ... ... p. 281 ... ... Montesquieu parisien.
ARMAND GODOY ... ... p. 288 Sonnets pour Don Juan, *poème*.
JOSEPH ZOBEL ... ... p. 296 .L'homme au baiser de silence.
MAURICE-PIERRE BOYÉ ... ... p. 309 de Gobineau et Richard Lesclide.
CHR.-D. GRABBE... ... ... p. 321 ... ... Don Juan et Faust,
Adaptation de Michel Arnaud *Tragédie (fin).*

MERCVRIALE

PIERRE MAC ORLAN, *de l'Académie Goncourt* : Chronique sur ondes courtes, p. 343. — GAÉTAN PICON : Lettres, p. 345. — PHILIPPE CHABANEIX : Poésie, p. 353. — DUSSANE : Théâtre, p. 360. — JEAN QUEVAL : Cinéma, p. 364. — RENÉ DUMESNIL : Musique, p. 373. — J.-F. ANGELLOZ : Lettres germaniques, p. 377. — JACQUES VALLETTE : Lettres anglo-saxonnes, p. 387. — NINO FRANK : Italie, p. 393 . — Dr. G. CONTENAU : Archéologie orientale, p. 397. — ROBERT LAULAN : Institut et Sociétés Savantes, p. 401. — ACHILLE OUY : Philosophie, p. 404.

GAZETTE

LE
MERCVRE DE FRANCE

fondé en 1890 par Alfred Vallette

REVUE MENSUELLE

RÉDACTEUR EN CHEF : S. DE SACY

	France et Union Française	Étranger
Un an	1.800 fr.	2.300 fr.
6 mois	950 fr.	1.200 fr.

LE NUMÉRO : 180 fr.

26, RUE DE CONDÉ, PARIS (6e).
Tél. ODÉon 02-13 — R. C. Seine 80-493 — Chèques postaux 259-31 Paris

Comptes rendus

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement à la revue. Les envois portant le nom d'un rédacteur sont considérés comme des hommages personnels.

Exemplaires rognés

La revue peut être fournie rognée aux abonnés, sur simple demande faite soit au moment de l'abonnement, soit en cours d'abonnement. A défaut de cette demande, elle est envoyée non rognée.

Changements d'adresse

Toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de la dernière bande et de la somme de vingt francs en timbres.

Correspondants du « Mercvre » à l'étranger

Pour simplifier les formalités financières d'abonnement à l'étranger on peut s'adresser :

En Belgique : à l'Agence et messageries de la Presse, 14-22, rue du Persil, Bruxelles (un an : 330 francs belges, 6 mois : 170 francs belges, le numéro : 30 francs belges).

Au Brésil, à l'Agencia Francesa de Assinaturas, 28 Teofilo-Otoni 3e andar, Rio de Janeiro.

En Grèce, à la Librairie Kauffman, 28, rue du Stade, Athènes.

En Égypte, à la Librairie Au Papyrus, 10, rue Adly Pacha, le Caire.

Aux Pays-Bas (représentation exclusive), Éditions Françaises d'Amsterdam, Herengracht 477, Amsterdam.

En Suisse (représentation exclusive), Agence de vente des Éditions Françaises d'Amsterdam, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne (un an : 29 francs suisses, 6 mois : 15 francs suisses, le n° : 2,25 francs suisses).

La lettre

par VICTOR SEGALEN

Victor Segalen a vécu en Chine pendant cinq années consécutives, de 1909 à 1914. Il n'a jamais cessé là-bas de faire partie des cadres de la Marine. Le jeu des congés, des « détachements » à un autre Ministère lui ont pourtant permis de voyager ou d'accepter tel ou tel poste qui lui était proposé sur place. C'est ainsi qu'en octobre 1912 il s'installait pour quelques mois à Tchang te fou.

« Voici ce qui m'arrive », *écrivait-il à Georges-Daniel de Monfreid dans une lettre encore inédite.* « En quatre jours, sur des propositions fort engageantes du Président Yuan Che Kai, j'ai été amené à faire mes malles et à m'établir, en pleine Chine, ici même, auprès de son fils aîné, jadis héritier du trône républicain, actuellement convalescent d'une terrible chute de cheval. J'habite donc la résidence où Yuan, durant ses trois ans de retraite, cuva sa disgrâce et prépara les moyens de bondir au premier signe sur ses anciens maîtres les Mandchous, et de les jeter à bas. — Cette résidence est un immense yamen truffé de jardins, de cours, de maisons, de casernes, de kiosques et de ponts. Cela se pend à la ligne du chemin de fer Péking-Hankeou, à quatorze heures d'express de Péking, dans l'extrême nord de la province du Ho-nan. Le pays est beau : grande plaine ondulée, extrêmement fertile; terre d'une riche et lourde couleur sépia qui prend au crépuscule d'extraordinaires tons graves. — Des montagnes, à l'horizon d'ouest. Une grande cité crénelée, très intacte, à une lieue au sud. Rivière, ponts anciens, stèles, et toute la Chine antique à ma portée. »

Victor Segalen vécut seul à Tchang te fou le premier mois, puis avec sa famille et à nouveau seul lorsque des élections qui se préparaient et qui promettaient d'être houleuses l'eurent obligé à réinstaller les siens à Tien-tsin.

Son malade était un garçon de trente-quatre ans, « doux, très patient ». Les soins à lui donner n'étaient pas constants. Victor Segalen avait donc de longs loisirs. Ceci mérite d'être souligné, car dans une vie aussi courte et aussi remplie que la sienne, les loisirs ont été rares. Loisir de travailler, bien entendu. De Tchang te fou datent plusieurs poèmes qui viendront compléter l'édition originale de Stèles *pour être publiés dans le* Mercure de France *du 16 décembre 1913, puis en 1914 dans l'édition coréenne. De Tchang te fou il écrit : « Je continue* Peintures *et fais du chinois à fond. » « Je me suis remis avec acharnement à mes annales Kouang Siu qui me tiennent depuis trois ans et sont horriblement dures à écrire; mais je piétine avec rage jour par jour mon carré de besogne. » On pourrait encore citer d'autres lettres disant à Jean Larligue ou à Jules de Gaultier qu'il a travaillé au drame* Le Combat pour le Sol *ou qu'il pense à une forme de poèmes différente de celle des* Stèles *et qui sera celle d'*Odes.

Une telle activité est si habituelle à Victor Segalen qu'on ne s'en étonne plus. On trouve même tout naturel qu'il ait pendant son séjour dans le Ho-nan étudié aussi un projet de fondation de musée à Péking. Il aurait voulu renouveler en Chine la belle réalisation française du Musée du Caire. Son malade l'écoutait volontiers exposer ses plans et promettait de l'aider...

Tant de travaux ne comblaient pourtant pas une solitude qui au bout de quelques mois devenait pesante.

Victor Segalen a souffert en Chine et plus particulièrement à Tchang te fou de l'éloignement de ses amis. Aucun « échange », ou trop rare, avec Jean Larligue qu'il rejoignait à Péking le plus souvent possible. C'est pour renouer des liens, pour recevoir et donner des signes d'amitié qu'il eut l'idée de demander à quelques amis d'écrire une lettre mensuelle. Cette lettre serait envoyée à chacun des dix ou douze participants de ce jeu circulaire.

Il en avait lui-même fixé les règles dans un texte qui constitue le premier des trois inédits qu'on trouvera plus loin.

On a pu lire dans les annexes publiées à la suite de Stèles, Peintures *et* Equipée *par le Club du Meilleur Livre, une lettre de Victor Segalen à Jules de Gaultier invitant ce dernier à participer à la « Lettre ». Ont également participé : Charles de Polignac, l'explorateur du haut Yang-tseu; Pierre Bons d'Anty, consul de France à Tcheng tou; les enseignes de vaisseau Pierre d'Ythurbide et François Fay; Albert Erlande, le romancier et, bien entendu, Gilbert de Voisins et Jean Lartigue.*

La première « Lettre » de Victor Segalen est partie très exactement de Tchang te fou le 1^er^ janvier 1913. Il fut ensuite un correspondant fidèle mais ses Lettres, hormis celles d'avril et mai publiées ici, n'ont pu jusqu'à ce jour être retrouvées.

La Lettre du 1^er^ avril répond à une question posée par Ythurbide qui s'était étonné d'avoir lu en tête des Stèles *une dédicace à Paul Claudel. La Lettre semble lui être personnellement adressée alors qu'elle était destinée à tout le groupe. La note qui lui est annexée donne au ton grave adopté par Victor Segalen pour parler de Claudel la touche d'ironie que l'on retrouve dans l'ensemble de sa correspondance.*

Le sujet de la Lettre du 1^er^ mai, si précisément médical, est tout à fait exceptionnel dans les écrits de Victor Segalen. S'il a donné quelques détails médicaux dans les lettres écrites de Tahiti à ses parents au début de sa carrière ou plus tard en Mandchourie au moment de l'épidémie de peste, il l'a toujours fait brièvement et comme s'il avait joué un rôle qui ne lui était pas destiné. Dans son œuvre, publiée ou non, le médecin n'apparaît jamais. Il a fallu qu'il ait à lutter heure par heure contre la mort, au chevet d'un ami, le jour même où la Lettre devait être écrite, pour que ce sujet se soit imposé à lui.

En avril 1913, Victor Segalen avait quitté définitivement Tchang te fou. En juillet, il partait pour la France préparer la mission archéologique qui devait l'année suivante, avec Jean Lartigue et Gilbert de Voisins, lui

permettre de découvrir d'importants monuments funéraires en Chine centrale. Il faut bien avouer que ces événements nouveaux auxquels venaient s'ajouter la lenteur des courriers, la négligence des uns, l'abandon des autres ont fait mourir la Lettre dès le mois de septembre 1913.

Victor Segalen a certainement écrit les Lettres de juin, juillet, août, et peut-être même septembre. Que sont devenues ces Lettres? Il est possible qu'on les retrouve un jour, classées dans les archives de l'un ou l'autre des participants à la Lettre...

ANNIE JOLY-SEGALEN.

LA LETTRE

« Certains, qui se sont librement choisis, se trouvent distants dans l'espace. Ils conviennent de se joindre néanmoins et de garder contact.

Moyen : rédaction, par chacun d'eux, d'une lettre mensuelle, formellement due, — libre essai afférent à soi-même à son état d'esprit, à ses désirs, ses occupations, ses jeux. — Dégagé du quotidien, cet écrit empruntera sa propre diversité à la diversité des personnes.

Annexes facultatives : *a*) Notes courtes, sèches, denses, actualités précisées, questions posées et toutes indications pouvant faciliter l'échange des lettres... (courriers, déplacements etc...)

b) Livres, manuscrits, documents communiqués...

La lettre est rigoureusement expédiée le premier de chaque mois. Elle circule parmi les membres, puis fait retour à l'expéditeur qui doit la conserver. Chacun choisit son destinataire immédiat de telle sorte que le périple s'accomplisse sans la moindre perte de temps. La durée de la lecture, qu'il est important de faire brève, ne peut, en tout cas, excéder 48 heures. Chacun doit noter les dates d'arrivée et de réexpédition, Les marges sont ouvertes à tous les commentaires.

Des communications aux « hors la Lettre » ne peuvent s'accorder qu'avec une extrême discrétion.

Bibliophilie. Un papier et un format définitifs seront adoptés. Les marges encadreront le texte avec ampleur. Les enveloppes devront permettre de ne plier les feuilles qu'une seule fois. Toute lettre portera le cachet du groupe dont chacun, comme une investiture, aura reçu le sceau.

L'idée, formulée par Victor Segalen, a été immédiatement élaborée par Jean Lartigue et lui. Ils ont posé, comme prenant part de droit à cette première entente, leurs amis doublement communs : Augusto Gilbert de Voisins et François Fay. Ils proposent que ces quatre premiers aient le droit d'introduire chacun deux nouveaux correspondants dont le choix, fait sans hâte, pourrait même être indéfiniment réservé. Le nombre total atteindra ainsi douze au plus.

Bien que le choix reste tout à fait libre, il est indispensable que la loi du divers soit obéie : l'admission de peintres, sculpteurs, musiciens, explorateurs, serait des plus souhaitable.

La première lettre envoyée aussitôt que possible portera la date du 1er janvier 1913. Provisoirement écrite sur papier libre, elle pourra être réduite plus tard au format définitif.

Respect amical à ceci.

Péking, 13 *décembre* 1912.

◆

Tchang te fou, 1er *avril* 1913.

Mon cher Ythurbide,

Vous m'avez écrit : « Maintenant, puis-je dire : gare à Claudel? Oui, je pense, vous me le permettez? Car je considère qu'il est aussi embarrassant pour un littérateur d'écrire sur la Chine après Claudel, qu'il était, comme vous me l'avez vous-même un soir fait remarquer à

Shang hai, embarrassant en 1902, pour un musicien, de composer après Pelléas. »

J'ai répondu en marge par une boutade. Mais ce que j'ai à dire là-dessus est trop clair et trop explicite pour que je perde une si belle occasion. — Et d'abord les musiciens eux-mêmes ont décidé, et le premier, Debussy s'évadant de Pelléas. Mais où est le rapport nécessaire et définitif entre Claudel et la Chine? — C'est vrai, il y a séjourné longtemps, douze ou treize ans, je crois. A Shang hai, Fou tcheou et Tien-tsin, s'il est permis d'appeler Chine le zeste littoral de la grosse orange. — Comme consul, il a organisé à Tien-tsin un certain Tribunal mixte qui fonctionne encore à merveille. Mais il a peu touché Péking et toute la pulpe énorme. Je ne crois pas que vous ayez voulu parler du consul en Claudel. — Littérairement, la Chine dans l'œuvre de Claudel? Rien de plus facile à limiter.

Des soixante et une proses qui forment le recueil « Connaissance de l'Est », une vingtaine, à peu près, sont de sujets chinois. Je ne dirai pas qu'elles sont parmi les plus belles, ni parmi les moins belles non plus. Très exactement, elles ont, à quelque ondulation près, la même intensité claudélienne que celles qui ont Ceylan ou le Japon pour objet, — ou, sans latitude définie, le Retour, le Départ. Si Claudel a mis sa marque sur la Chine, une certaine Chine, et nous allons voir laquelle, il ne semble pas que cette Chine ait mis sa griffe sur Claudel. Cette Chine, la voici d'un mot : Article de Canton. L'irrespectueux du terme n'est point à l'adresse du puissant visionnaire qui a refaçonné des colosses avec ces jouets. Mais je puis dire autre chose : c'est la Chine des ports du sud, de la bouche baveuse du Yang-tseu ou même du Pei-ho dont le négoce est lui-même si cantonnais. C'est la Chine de tous ceux qui l'ont abordée par la mer. C'est du pittoresque confit, rôti, salé, sucré, dont les tranches toutes prêtes s'emportent et, indifféremment, dessalées, font la gélatine Loti, resalées, l'emporte-gueule Mirbeau, marinées, la saumure Ajalbert. Claudel, lui (et je lui rends justice de tout l'écart

entre le spectacle et lui), en a fait une superbe nourriture; mais l'achalandage initial est le même : c'est la ville « aux millions d'habitants », rues en boyaux, tripes aux étalages, odeurs et cris de friture... Article d'exportation. Songez que seuls, ou presque, s'exportent les Cantonnais, les Foukiennois, les gens de Ning po. Vous les retrouvez à Tahiti, maigres, tenant du nègre étique, jacassant un patois crépitant; négocieux; non sauvages mais parfaitement tributaires de la Chine. Pas plus Chinois que n'est Français le futur Algérien qu'on nous prépare. Alors, le touriste s'en donne à cœur joie : et allez donc, les fêtes du Dragon, les petits papiers, les petits bateaux sur l'eau sale... C'est avec cette matière papillotante, fécale, et d'un remarquable 14 juillet prolongé, que notre poète a bâti ses poèmes de beau bronze et d'une sonorité inconnue. Mais, ceci, est-ce toute la Chine? est-ce autre chose que la pacotille que ramenaient autrefois nos grands-oncles? J'ai eu une enfance encombrée de potiches bariolées; des roses vineux Tao-kouang ou même plus bas, des fonds de craquelé crème... Nul doute que Claudel n'en eût fait de formidables Ming... Mais n'oublions pas que les Ming existent aussi.

Je signale à peine l'épisode chinois de « Partage de Midi », très Chine du Sud aussi, et aussi bien révolte d'indigènes dans le Honduras. Nous n'avons encore touché qu'à deux ou trois provinces et tout le continent reste libre. Certes, Claudel s'est merveilleusement arc-bouté contre lui, et son Min reste un puissant fleuve, — et il a tout d'un coup des propositions considérables sur le Milieu. Mais il ne s'en embarrasse pas plus que du Caucase où vient tomber Tête d'Or. Vous m'accorderez bien l'existence d'une Chine Sseutchouannaise différente; d'une autre province, corridor ouvert sur le Turkestan; d'une autre, lisière du Tibet; d'une autre, sculptée dans la Terre Jaune, la plus fantastique, étreignante, poudroyante, ancienne, — la Chine terrienne et jaune des bords de la Wei. Là où les hommes jaunes ont pris leur couleur et la forme de leurs signes. — Enfin, la Chine Impériale.

J'ouvre « Le repos du septième jour ». — Et malheureusement, tristement, je n'admire plus. Claudel, aux prises avec le carton coloré du sud, en fait du diorit et du marbre. — Ici, empoignant le grand mythe dur et pur du Fils du Ciel, il a produit un chaos sans consistance, et ce qui est pis que tout, une œuvre bien ennuyeuse. Il avait un sujet précisément et admirablement dramatique. Il tenait entre ses deux grands poings un conflit, l'un des plus grands conflits qu'on puisse imaginer sous le Ciel puisque le Ciel de Chine rencontrait le Ciel Latin. Le résultat : deux fort longs sermons ennuyeux. — J'ai peine à indiquer la pauvreté du décor impérial, les maladresses dans un protocole dogmatique qu'il vaut mieux ne pas aborder si l'on n'en est pas maître. Enfin, ceci pouvait se racheter par le conflit signalé : mais un conflit suppose deux adversaires. L'un, le Fils du Ciel est déjà bien terne, embarrassé, verbeux à l'extrême. L'autre, le Fils de Dieu, n'est pas encore devenu le magnifique Dieu Claudélien qui n'existe qu'en tant que l'homme le crée, qui a besoin que l'homme l'aime pour être aimé. — Et je ne puis pas dire autre chose que l'ennui douloureux de voir un aussi grand sujet enterré sous des pelletées de mots.

Restent libres et intacts les cent mille « sujets » impériaux des Annales, les transports de villes, les tueries de peuples, les chutes splendides des dynasties tournant leurs feuillets, les croyances étrangères lançant leurs coulées d'idées en fusion : Manès et Nestorius, et les princesses d'autres races, égarées en ambassade. — Mais tout cela, bout à bout, ne serait qu'une énumération riche de « sujets » seulement. Anecdotes. Historiettes. Ce geste-ci ou bien celui-là. Passons au monde des FORMES (dirait notre Sar à tous).

Claudel a puissamment resculpté quelques-unes des apparences plastiques ou architecturales de la Chine : les alignées doubles des statues des tombeaux : le massif du monument de Hong Wou, l'en allée processionnelle du toit chinois, « dais » ou tente. — Mais toutes les formes littéraires chinoises lui ont échappé. Je crois

bien qu'il les a volontairement ignorées, non sans glisser un peu de mépris dans la volonté de cette ignorance. Il a failli se former une légende : Claudel, sinologue passionné, redevable au Wen, aux dures et profondes beautés du Wen, de la dureté et de la solidité de son style. Maître Bourges croyait de loin à la sinologie de Claudel. Le plus disert des sinologues parisiens, Louis Laloy (qui a enfermé en quelques pages toutes les délicates tablatures chinoises), avait cru aussi reconnaître dans le texte de Claudel des tournures et cette densité seulement imputables à l'enchaînement des caractères. — Claudel m'a dit, avec satisfaction, avoir voulu tout ignorer de la langue chinoise.

Du coup toute inspiration « formelle », toute rénovation dans les formes n'a rien à faire ici avec la Chine. Claudel n'a pas vu les ressources nouvelles d'un texte bref et jaloux, adouci de commentaires. Ni tout ce symbolisme brutal et originel contenu dans les figurations primitives. Ni cette rhétorique prudente de l'Ode qui s'avance par une sorte de piétinement; — ni l'impersonnalité fonctionnelle de l'histoire annalistique. Ni ce dialogue impérial où des réticences, des chutes soudaines de voix, remplacent le mot Empereur. Remarquez bien qu'il ne s'agit point ici de parler chinois en français, ni même en chinois tout court. Mais dès qu'on agite l'influence chinoise, il est bon d'en remonter à la plus fondamentale expression.

Claudel a ici tout apporté avec lui : Tacite et Rimbaud, et, ajoute-t-il avec insistance, Pindare, lui ont mesuré le souffle et la cadence. Il y a mis surtout cette prodigieuse chose qui est lui. C'est à lui que j'ai tenté de rendre hommage dans ma dédicace, et non à la Chine en lui.

En toute franche amitié, mon cher Ythurbide,

VICTOR SEGALEN.

Annexe à mon motographe du 1er avril.

Désolé d'employer des moyens aussi mécaniques, et de priver la future collection de la Lettre d'un inestimable

autographe. J'y vois, au moins pour ce mois, un double avantage qui est de correspondre à la fois avec le Sseu-tch'ouan, le grand canal et Paris. (Outre l'allégement de mes fonctions évidemment écrasantes.) « Nous » sommes en effet en pleine période électorale, et, tout en exécutant discrètement çà et là quelques gêneurs, « Nous » préparons la Rédaction de la Constitution. Le dauphin apprend toujours par cœur ses mots historiques et semble vouloir réunir en sa personne pleine de politesse : Cromwell, Tamerlan, Tchinguiz Khan, Napoléon et d'autres dont « Nous » avons pour mission de Lui commenter la vie et le génie. En même temps, par Notre présence assidue auprès de Lui nous barrons la route aux empiétements japonais et tenons haut à Tchang te fou un drapeau tricolore et médical sur qui repose, nous a affirmé un brave militaire, les destinées de la France de Chine.

Pendant ce temps, Jean Lartigue, avec une constance digne de Scott, persiste à vouloir chercher dans les boues du grand canal la véritable origine du Houang-ho et de la Gironde (qui, affirme-t-il, communiquent à travers le plateau de Pamir).

Adresse jusqu'à nouvel ordre : Poste Française, Tsien-tsin.

◆

Lettre du 1er mai 1913.
30 avril, 2 h. matin.

Mes chers Amis,

J'ai promis la Lettre, et je la tiendrai, même à travers tous ces moments pitoyables de la mort prolongée de notre camarade Chabaneix, dont cette nuit, que je veille, est peut-être la dernière. Voici quinze jours qu'il est malade, et cinq bien comptés qu'il agonise; — avec des reprises, des arrêts, qui n'en marquent que plus durement les chutes. — Il y a quinze jours, il jouait nerveuse-

ment au tennis, un peu fatigué. Le lendemain : grosse fièvre... Typhoïde, disait-on. Trois jours après, Robin, qui dès lors le soigne et ne le quitte plus, disait : c'est le typhus. Il est perdu. — Et nous le perdons en effet chaque jour. — L'origine? Cette maudite école de Tien-tsin et son funeste hôpital chinois. — Le prédécesseur de Chabaneix, Laville, en est mort il y a sept ans. Un malade arrive : fiévreux. On l'ausculte. Un pou saute sur vous : on meurt de 12 à 14 jours après. Le typhus n'est plus connu en Europe, sauf en épidémies de guerre. C'est une formidable infection. — Chabaneix, qui m'y avait mis en garde à mon arrivée ici, n'a sûrement pas ignoré son sort. Il n'en a rien dit. Devant sa femme et lui on parlait légèrement de typhoïde... On l'avait tous plus ou moins eue. Il laissait dire et acceptait la feinte. Cependant, il y a huit jours, comme nous lui faisions quelque injection dans les veines, il m'a dit, d'un ton saccadé : « ne vous infectez pas avec mon sang; ne vous piquez pas... » et m'a parlé d'autre chose : d'une liasse de Revues qu'il m'avait expédiée dans ma province à Tchang te fou. Et cela s'appelait « La Vie »... Tout le temps de sa maladie, la Vie a traîné dans cette chambre. — Peu après il entrait en délire; un délire logique; mais ce n'était qu'un passage. Chabaneix, frère de « Marie et Jacques Nervat » était l'un des plus compréhensifs lecteurs de nous autres d'aujourd'hui. — Il goûtait ce qu'il aimait comme peu savent le faire. Et la vie, — toujours la vie... Il m'a dit : « Segalen, vous qui savez les beautés de la vie... » et c'était encore du délire, car en même temps il voyait des flammes. C'était jeudi dernier... Au même instant, son pouls a faibli, juste entre mes doigts. Il montait : 110, 120, 125, 130,... J'ai fait les gestes qu'on m'a appris à faire : j'ai injecté les poisons recommandés, strychnine, digitaline, éther et camphre... Robin est arrivé et nous nous sommes dit qu'il mourait, là... Il a tenu bon. Le cœur, résolu à vivre, s'est établi à ce régime fou de 130, 140, 150! puis, incomptable. Pendant deux jours, à trois ou quatre nous nous sommes relayés, tenant bon, et lui aussi. — Puis, ça a été le tour des poumons : une après-midi, il est

devenu bleu, l'haleine courte, impossible à suivre à un vivant. Alors, on a épuisé tout l'oxygène respirable de Tien-tsin. — Et c'était un lamentable étonnement que de voir ce corps, dissocié en fonctions physiologiques séparées, — circulation, respiration et sécrétions, — faire de son mieux pour vivre! — Alors, inconscient, il s'est remis à boire avec entêtement, des efforts de colosse, lui, nerveux et tendu... Il tenait bon, il sentait qu'il fallait tenir. — Et enfin, hier, 13e jour, est venue la crise favorable... Croyait-on! Il a ouvert les yeux et a feint de reconnaître nous, ou l'espace. Il a vu quelque chose qui a dû l'épouvanter, car depuis, c'est la possession d'un corps par la douleur et la conscience... Et il s'est produit ceci d'effrayant : que le cœur se calmait, que la respiration s'apaisait, mais que tout d'un coup la figure, qui était celle d'un mort, se mettait à parler, à exprimer, à gémir... Il faut maintenant l'enivrer d'éther; il faut apaiser cette mauvaise résurrection : on souhaiterait de nouveau pour lui un collapsus insensible, — et pour sa femme, qui entend et voit cela : des décharges musculaires de la bouche, de la langue et des dents d'un presque mort...; — et pour nous.

Les premières nuits ont été pénibles au matin : j'ouvrais les fenêtres sur tout le jardin au printemps... — Et j'ai déjà vu mourir trois fois ce qui est notre camarade dont on ne peut plus dire s'il est lui, s'il a été, s'il existe ou est ailleurs, ou nulle part.

Jamais je n'ai suivi d'agonie comme celle-là. Après cela, tout geste qu'on fait est plein de grande volupté; mais il semble qu'on lui dérobe et qu'on lui dispute en en jouissant cette beauté qu'il aimait dans la vie.

VICTOR SEGALEN

30 avril — soir.
Décédé à 2 h. après-midi.

Un maître du cinéma américain

David Wark Griffith

par RENÉ JEANNE et CHARLES FORD

« Faites rire, faites pleurer, faites attendre, faites penser. »

(D. W. GRIFFITH.)

Le cinéma américain avait commencé par se donner l'organisation industrielle et commerciale dont il avait besoin. Dès les années 1910-15 cette organisation était au point. Mais l'art cinématographique restait à naître. C'est alors que parurent les hommes capables de combler cette lacune. Un des premiers et le plus important fut D. W. Griffith.

David Wark Griffith était né dans l'Etat de Kentucky, à la Grange, le 22 janvier 1880. Fils d'un officier sudiste, il avait débuté dans la vie comme journaliste à Louisville. Assez vite il se vit confier la rubrique théâtrale, ce qui l'amena fort naturellement à se découvrir une vocation d'auteur dramatique. Mais, estimant qu'un dramaturge doit connaître à fond le métier du théâtre, il s'engagea comme acteur dans la troupe locale où il débuta dans une pièce sans gloire, *the Village School*. Puis ce furent des tournées dans des compagnies plus ou moins obscures (1) jusqu'au jour où, estimant qu'il n'avait plus rien à apprendre, il dit adieu aux planches avec la volonté bien arrêtée de n'y revenir que comme auteur. La publication d'un poème *The wild Duck* par le magazine « Leslie » l'encouragea à persévérer dans la voie littéraire. Il présenta alors au grand acteur James K. Hackett une pièce intitulée *A Fool and a Girl* qui plut au comédien, fut impitoyablement charcutée par la censure et n'obtint qu'un très

(1) Engagé dans une troupe que dirigeait un certain John Griffith, il renonça provisoirement à son nom et prit celui de David Brayington. Il joua aussi pendant quelque temps sous le pseudonyme de Lawrence Griffith.

médiocre succès (1907). Dégoûté, le jeune auteur se tourna délibérément vers le cinéma qu'il avait découvert peu de temps auparavant (2), y entraînant une comédienne qu'il avait épousée, Linda Arvidson. Un beau matin donc, il s'en alla frapper à la porte du studio Edison et présenta à Edwin S. Porter un scénario qu'il venait de composer d'après le drame de Victorien Sardou, *La Tosca*. Personne chez Edison n'avait besoin, ce matin-là, de l'adaptation d'une œuvre de l'académicien français, mais on y cherchait un jeune homme qui, dans un film intitulé *Rescued from an Eagle's Nest (Sauvé d'un nid d'aigle)* dont le dernier tour de manivelle devait être donné avant la fin de la journée, avait à livrer une dure bataille à un aigle. Le rôle était d'autant plus délicat que l'aigle était empaillé. Le jeune poète accepta de se colleter avec le roi des airs, toucha les 20 dollars qu'on lui offrit quand il se fut tiré sain et sauf de la bagarre et dès lors se consacra tout entier au cinéma. Mais il quitta la compagnie Edison pour la Biograph dont Frank Marion qui, plus tard, fut un des fondateurs de la Kalem, lui ouvrit la porte.

Engagé comme scénariste et « acteur remplaçant », il vendit à sa direction un scénario, *Old Issac the Pawnbroker*, qui fut réalisé par le directeur H. B. Marvin. Mais déjà le jeune homme nourrissait l'ambition plus haute de ne pas se contenter de fournir à d'autres des sujets de films mais bien de les traduire lui-même en images. Et déjà il rêvait de certains procédés nouveaux qui révolutionneraient la technique de la prise de vues. Une maladie du metteur en scène maison Mac Cutcheon lui fournit l'occasion de tourner son premier film : *Les aventures de Dolly*, banale histoire d'une fillette enlevée par les bohémiens (1908). Ce ne fut pas encore le grand départ, car il ne put obtenir qu'on lui

(2) Robert Florey rapporte une anecdote qui montrerait comment Griffith eut les yeux ouverts sur les possibilités du cinéma. Cette anecdote mérite qu'on s'y arrête même si elle n'est pas exacte, car elle est pittoresque. « Wilfred Lucas qui, de 1900 à 1905, parut sur la scène avec D. W. Griffith — alors appelé Lawrence — et Nance O'Neil, m'a conté qu'ils créèrent ensemble, en 1904, la pièce de Ed. McWade, *Winchester*. Griffith était un colonel de l'armée sudiste et Lucas était un général nordiste. Au moment où Griffith allait faire fusiller Lucas, une chose extraordinaire — pour l'époque — se déroulait. La scène était plongée dans l'obscurité et l'on projetait sur un écran soixante mètres de film montrant la folle galopade de l'héroïne venant au secours de Lucas. En fin de compte, elle tombait de cheval — sur l'écran — et roulait sur la scène — en chair et en os. Un soir, dans le Massachussetts, l'opérateur s'enivra et projeta le film à l'envers! On imagine l'explosion d'hilarité qui gagna le public bostonien! Griffith enchaîna la scène au milieu des rires mais, après la représentation, il déclara à Lucas que le cinéma avait capté son imagination. Il n'y avait auparavant jamais fait attention. » (« Histoire du Cinéma américain », *Cinémonde*, 1938.)

donnât pour opérateur le meilleur cameraman de la compagnie, Willy Bitzer, dont il estimait avoir besoin pour réaliser les innovations auxquelles il pensait. Il travailla donc pendant un an avec le frère de son directeur, Arthur W. Marvin, et ce fut au cours de ces douze mois qu'il fit débuter Mary Pickford dans un tout petit rôle de *The lonely Villa (La Villa solitaire)* avant de lui en confier un plus important dans *The Violin Maker of Crémona* d'après la pièce de François Coppée : *Le Luthier de Crémone* que l'on peut regarder comme constituant les véritables débuts de la future « petite fiancée du monde » (1909). C'est alors seulement, Arthur W. Marvin étant mort, que Griffith put s'assurer la collaboration de l'indispensable Willy Bitzer.

INNOVATIONS

L'activité de Griffith devient dès lors considérable et le rôle que cette activité lui permet de jouer encore plus important pour la mise au point d'une technique nouvelle et l'évolution du cinéma en tant qu'art et moyen d'expression. Ce sont, en effet, plusieurs centaines de films qu'il inscrivit au bilan de la Biograph au cours des années qu'il y passa — 1908-1913, — plusieurs centaines de films en une ou deux bobines et en tout genre, sautant de la comédie intime au drame historique, du burlesque au policier et au western, diversité qui lui permettait de céder au goût naturel qu'il avait pour les sujets les plus littéraires, qu'ils fussent de Dickens ou de Jack London, d'Edgar A. Poe ou de Tolstoï, de Shakespeare ou de Guy de Maupassant. Dans ses souvenirs, Linda Arvidson Griffith a très simplement reconnu qu'à cette époque les réalisateurs de films, n'ayant pas à craindre de réactions de la part des écrivains, agissaient à leur égard avec le plus complet sans-gêne et prenaient leur bien où ils le trouvaient.

Ce travail intensif permit à Griffith, non seulement d'apprendre à fond un métier qu'il connaissait déjà fort bien, mais encore de mettre en pratique les idées qui le hantaient. Aidé par Willy Bitzer qui, au cours de cette période, fut son opérateur pour 97 films, Griffith ne laisse, en effet, pas passer un jour sans se livrer à quelque nouvelle recherche plus ou moins audacieuse : gros plans et plans moyens soulignant la valeur de certaines images dans l'ensemble de l'œuvre, montage intelligent, raisonné, d'une souplesse de plus en plus

grande. C'est une véritable syntaxe cinématographique qui s'élabore entre ces deux hommes, l'un ayant entrevu que la caméra n'est pas seulement une machine enregistreuse mais un intermédiaire capable de rendre sensibles les sentiments les plus subtils, l'autre s'efforçant de tirer de l'appareil, dont mieux que quiconque il a la pratique, tout ce que l'on attend de lui. Pour donner une idée de l'importance de ce travail fait en commun par ces deux hommes, il suffit de rappeler que, depuis le gros plan, rien moins que prémédité, de Fred Ott chez Edison, nul ne s'était jamais plus risqué à couper à un acteur les jambes ou les bras pour ne montrer que son visage. Aussi l'émoi fut-il grand dans tout le petit monde des studios quand, dans *The Musketeers of Pig Alley* (1912), Griffith montra l'acteur Elmer Booth sans bras ni jambes, réduit à une tête et à un torse occupant tout l'écran. Si vives que fussent les critiques que cette innovation (3) provoqua, Griffith tint bon et ce fut très rapidement qu'il trouva des imitateurs (4).

L'usage des « gros plans » eut deux conséquences importantes : la première dans le jeu des acteurs, l'autre dans le travail du studio et dans la façon d'utiliser la lumière électrique pour les prises de vues. Avec les « gros plans », en effet, la gesticulation et la mimique exagérée qui étaient de mise dans tous les studios du monde et dont les plus intelligents — comme Max Linder en France — commençaient à se détourner, devenaient impossibles. Griffith qui, dès sa prise de contact avec des acteurs, n'avait cessé de leur recommander une plus

(3) On a polémiqué autour de cette question des « gros plans » pour déterminer à qui revient le mérite d'avoir inventé ce procédé technique. Il semble bien que la vérité à ce sujet doive être à peu près telle qu'elle peut être dégagée des lignes suivantes de Jean Mitry : « Si le « gros plan » était connu depuis longtemps (on en trouve chez Méliès, chez Porter et même avant le cinéma proprement dit, dans les essais de Demeny), il convient de faire la différence entre un « gros plan » séparé de son contexte visuel ou n'ayant que peu de rapports avec lui, c'est-à-dire un « gros plan » considéré en soi et par cela même dépourvu d'autre sens que celui de son contenu (auquel cas c'est un portrait animé, une « grosse tête » comme on disait alors ou une nature morte s'il s'agit de quelque objet, toutes choses dont l'origine remonte au déluge) et le « gros plan » *cinématographique* qui ne prend son sens réel, sa signification profonde que par rapport à d'autres plans et n'acquiert sa qualité même de gros plan que relativement à eux. Or cela, cette nature particulière, cette justification dramatique et symbolique du « gros plan », on la chercherait vainement avant Griffith. » (Jean Mitry, « Il a tout inventé », *Ciné-Club*, décembre 1948.)

(4) Ce film présente deux particularités qui méritent d'être signalées : le scénario en était dû à Anita Loos qui avait débuté avec Griffith quelque temps plus tôt, et ses principaux rôles féminins avaient pour interprètes deux sœurs qui avaient été amenées au studio par Mary Pickford : Lillian et Dorothy Gish, dont on retrouvera les noms tout au long de l'œuvre de D. W. Griffith.

grande discrétion dans le jeu mais qui n'avait pas encore réussi à obtenir complètement ce qu'il voulait, eut dans le « gros plan » un argument irrésistible et un moyen de montrer à ses collaborateurs combien ils avaient tort de ne pas faire ce qu'il leur demandait. Dès lors, sans être encore ce qu'il ne sera qu'après l'interprétation-démonstration de *Forfaiture* par Sessue Hayakawa, le jeu des acteurs devint à peu près ce qu'il convenait qu'il fût sous l'œil de la caméra : moins de roulements d'yeux, moins de froncements de sourcils, moins de bouches ouvertes comme pour crier « Au secours » ! On s'est rendu compte que la discrétion a son éloquence. L'intensité dramatique que jusqu'alors on s'efforçait d'obtenir par cette mimique désordonnée et ces jeux de physionomie exagérés, Griffith avait compris qu'il y pouvait atteindre beaucoup plus simplement et plus cinématographiquement par la mise au point et l'emploi de procédés nouveaux. Ces procédés : close-up, long-shot, flash-back, etc., Griffith les mit soigneusement au point avec la collaboration de Willy Bitzer et c'est, pour une bonne part, à eux et à leur emploi raisonné et judicieux que sont dues l'originalité et la valeur des grands films qui à partir de 1915 rendront célèbre le nom de Griffith.

Pour être moins apparente, la seconde conséquence de l'utilisation des « gros plans » ne fut pas moins importante. Quand il tournait un film, nous apprend Robert Florey, Griffith « prenait tous les longs plans d'abord, puis il photographiait tous ses premiers plans au studio ». Il n'est pas besoin d'en dire plus pour que l'on se rende compte des modifications que cette façon de faire entraîna dans le travail afin que les raccords des lumières entre des séries d'images prises sous des angles et en des lieux différents ne fussent pas sensibles.

Ces innovations s'accompagnèrent d'une autre qui fit encore plus grand bruit et dont, en Europe, on a souvent voulu lui retirer le mérite pour l'attribuer au réalisateur de *Cabiria*, Pastrone : le travelling, c'est-à-dire le procédé permettant la prise de vues en mouvement, la caméra étant placée sur un chariot mobile. Aucune confusion sur ce point n'est pourtant possible. Il suffit pour en être convaincu de rapprocher l'une de l'autre deux dates. C'est, en effet, en 1910 que Griffith, dans *The Greaser's Gautlet*, réalisa son premier « travelling » axé sur son interprète Marion Léonard alors que *Cabiria* est de 1914, mais le film de Griffith ne

sortit guère d'Amérique alors que celui de Pastrone fut l'objet d'une très large diffusion en Europe, ce qui explique que ce fut l'Italien qui, aux yeux des professionnels, fut de ce côté-ci de l'Atlantique regardé comme l'inventeur de cet exercice de virtuosité qu'est le travelling alors que, à cette date, quatre années devaient s'écouler avant que *Cabiria* n'arrivât devant le public (5).

Mais ce n'était pas dans le seul domaine de la technique que Griffith se montrait innovateur audacieux et à chacune des étapes de son travail il avait des idées susceptibles d'en améliorer la qualité. C'est ainsi que pour *Judith de Béthulie* (1913), film en plusieurs parties qu'il entreprit sous l'influence de *La Vie de Moïse* de Stuart Blackton, non seulement il fit composer une partition musicale spéciale destinée à accompagner la projection, ce qui ne s'était encore jamais vu en Amérique, mais, à partir du même film, il fit soutenir le jeu de ses acteurs au studio par des musiciens chargés de créer l'ambiance de l'action, pratique qui s'étendit très rapidement et se maintint jusqu'au parlant : c'est ainsi encore que, au début de 1912, pour *Le Chapeau de New York* dont Mary Pickford et Lionel Barrymore tenaient les principaux rôles, il avait travaillé sur un scénario dont l'auteur était une petite écolière californienne de seize printemps, Anita Loos, dont le nom deviendra universellement célèbre quand il sera devenu celui de l'auteur du roman *Gentlemen prefere Blondes*. Il avait payé ce scénario 15 dollars : il y a des audaces qui ne sont pas ruineuses.

Mais si grand que soit l'intérêt de ces innovations, c'est probablement ailleurs qu'il convient de chercher l'essentiel de l'apport de Griffith à la technique de son métier alors en formation. Ailleurs, c'est-à-dire dans le rôle éminent qu'il a accordé à une des opérations matérielles du labeur cinématographique : le montage et, plus encore, obéissant au besoin d'intellectualiser cette opération, dans l'intelligence, la hardiesse et bientôt dans la virtuosité qu'il y déployait, s'efforçant de donner à « chacun des plans une signification précise en les introduisant les uns ou les autres à certains moments

(5) On peut dire du « travelling » la même chose que du « gros plan », à savoir que, dès sa naissance ou presque, le cinéma usa de ce procédé de prise de vues — quand Mesguich installé à bord d'une gondole photographiait la succession de palais bordant les rives du Grand Canal, il faisait un « travelling » — mais c'étaient des « travellings » insconscients. Quant à user du procédé à des fins précises et en vue d'effets soigneusement préparés, l'idée en vint bien certainement dans le même temps à l'esprit de plusieurs professionnels avisés.

déterminés dans la continuité du film mais encore chargeant les images d'une valeur spécifique dépendant uniquement de leurs rapports dans la durée ».

Certains écrivains de cinéma ont été tellement frappés par cette virtuosité et par tout ce qu'elle apportait d'originalité et de force à des films qui, en d'autres mains et réduits à leur seul sujet, ne se seraient en rien distingués de ceux de l'époque, qu'ils l'ont appelée « montage Griffith ». Il y avait, en effet, longtemps que, en Angleterre comme en France, on avait compris tout ce que l'on pouvait tirer d'effets heureux, tant dramatiques que comiques, des ruptures de ton et des oppositions qui naissent naturellement quand, à une séquence plus ou moins longue dont les personnages se meuvent dans un décor d'intérieur, on en fait succéder une autre comportant des personnages différents entraînés sur un rythme plus rapide ou plus lent dans un site de plein air. Sans qu'on puisse l'affirmer, il semble bien que ce soit lorsqu'il tournait en 1909 *The lonely Villa* que Griffith découvrit le parti que l'on pouvait tirer du « montage alterné », montrant tour à tour une femme et des enfants enfermés dans une maison envahie par des malfaiteurs et le mari volant à leur secours dans une de ces courses qui deviendront un des poncifs du cinéma américain et qui semblent s'accélérer du seul fait que les suites d'images dont elles sont composées sont de plus en plus brèves (6).

Il est bien évident que le maniement d'un tel procédé est délicat et que le « montage alterné », tel qu'il se présenta sur les écrans qui accueillirent *The lonely Villa*, était loin de produire sur le public l'effet — peut-être nerveux ainsi que certains l'ont prétendu — auquel, dix ans plus tard, atteindra Abel Gance dans la célèbre « Chanson du Rail » de *La Roue*, apothéose à la fois du « montage alterné » et du « montage rapide », mais il en était déjà un peu plus que le point de départ et il n'est peut-être pas interdit de penser que le « montage alterné » tient dans l'œuvre de Griffith une place singulièrement plus importante que l'usage qu'il en faisait dans ses films. Pourquoi, en effet, ne pas aller jusqu'à supposer que c'est de ce procédé dont, jusqu'à la fin de son œuvre, il tira un parti remarquable — que ce soit dans *Les Deux Orphelines* aussi bien que dans *Way down East* — qu'est

(6) En 1911, il reprit ce thème avec quelques variantes dans *The lonedale Operator* : la femme en péril étant une jeune télégraphiste et le mari un mécanicien de locomotive.

naturellement née en lui l'idée de la forme d'*Intolérance*. Qu'est-ce, en effet, que ces quatre actions différentes courant, plus ou moins haletantes, vers un même but, s'enlaçant, s'enchevêtrant, se séparant pour reprendre leur élan, se rejoignant, qu'est-ce sinon un gigantesque « montage alterné », particulièrement riche en contrastes et en contre-points, tumultueux quadrille dans lequel chacune des quatre actions est traitée en vue de l'effet final comme une simple séquence dans un film ordinaire? Si cette hypothèse n'est pas téméraire — et pourquoi le serait-elle, étant donné tout ce qu'il y a de mystérieux dans la façon dont une œuvre naît et s'élabore dans l'esprit de l'auteur —, mieux que toutes les dissertations, elle montrerait l'importance du rôle joué par le montage dans l'œuvre de Griffith, car ce serait la première fois, sinon la seule, du moins jusqu'à la naissance du parlant, qu'un élément de la technique cinématographique aurait conditionné l'inspiration d'un auteur de films.

CINQ ANNÉES LABORIEUSES

Par ces recherches, par l'autorité que les résultats qu'il en obtenait lui conféraient, Griffith peu à peu deviendra le premier metteur en scène de la Biograph et, en quelque sorte, le directeur artistique de la Compagnie puisqu'il avait un droit de supervision sur ses collègues : Frank Powell, Mack Sennett, Wilfred Lucas. Son assistant personnel était W. Christy Cabanne.

Les choses allèrent ainsi jusqu'en octobre 1913, date à laquelle, la Biograph ayant, quelques mois plus tôt, conclu une association, avec les deux directeurs de théâtres new-yorkais Erlanger et Marc Klaw dont il estima les préoccupations uniquement et exagérément commerciales, Griffith décida de quitter la compagnie. Ce fut le début de cette lutte entre ses aspirations artistiques et les nécessités commerciales qu'il fut obligé de mener tout au long de sa carrière. Il signa alors avec Henry Aitken, directeur de la « Reliance-Majestic » dont les films étaient distribués par la « Mutual », et la plus grande partie de sa troupe le suivit. Il fit alors quatre films, les deux premiers sur la côte Est, les deux autres sur la côte Ouest : *La Bataille des Sexes* (d'après un roman du Dr Daniel Carson : *The Single Standard*) dont Lilian Gish, Owen Moore et Donald Crisp tenaient les principaux rôles, et *The Escape*

d'après un drame de Paul Armstrong, puis *The avenging Conscience,* adaptation de trois contes d'Edgar Allan Poe, et *Home, sweet Home.*

En février 1914, sans quitter la Reliance, il signe un nouvel arrangement qui lui permet de s'installer définitivement en Californie avec toute sa troupe. Il fait alors construire en plein cœur d'Hollywood un studio où il travaillera pendant six ans et d'où sortiront ses films les plus importants, depuis *La Naissance d'une Nation* jusqu'au *Lys brisé* (1919).

« *LA NAISSANCE D'UNE NATION* »

Profondément touché par le *Quo Vadis?* de Guazzoni qui vient d'arriver en Amérique, Griffith s'aperçoit qu'il vaut mieux que ce qu'il a fait jusqu'alors et que l'heure a sonné pour lui de s'attaquer à un grand sujet. Ce grand sujet ce sera *The Birth of a Nation (La Naissance d'une Nation)* dont la présentation aura lieu au Clune's Auditorium de Los Angeles le 8 février 1915.

C'est en 1913 et dans un ouvrage du Rév. Thomas Dixon, *The Clansman* (7), retraçant les émouvantes et interminables péripéties de la guerre de Sécession — cette guerre de Sécession où le cinéma américain vient puiser chaque fois qu'il a besoin de prendre conscience de ses forces et de les rafraîchir — que Griffith avait trouvé le sujet qu'il cherchait depuis qu'il avait vu *Quo Vadis?,* sujet répondant exactement à ses vœux puisqu'il allait lui permettre de faire non seulement un grand film mais le grand film de caractère national dont il rêvait. Sujet dangereux aussi, étant donné l'esprit dans lequel le Rév. Th. Dixon avait traité son œuvre, si dangereux que, dès qu'ils avaient été saisis du projet, les dirigeants de la Biograph s'en étaient montrés effrayés. Leur opposition avait d'ailleurs été une des raisons de la rupture. Griffith ne s'était pourtant pas découragé et, ayant réussi à se mettre d'accord avec Henry Aitken qui lui fournit les premiers capitaux, il se mit au travail. Mais avant que le film ne fût fini, dix fois l'argent avait manqué... Dix fois Griffith en avait trouvé et il avait pu aller jusqu'au bout de son œuvre à laquelle il

(7) *The Clansman* avait un sous-titre : « Le roman historique du « Ku-Klux-Klan » » et il était dédié « A la mémoire d'un des chefs irlandais-écossais du Sud, à mon oncle le colonel Leroy Mac Afee, Grand Titan de l'invisible empire du « Ku-Klux-Klan ».

avait donné ce beau titre : *The Birth of a Nation (La Naissance d'une Nation).*

Fils d'un officier sudiste, Griffith n'avait pas hypocritement cherché à dissimuler ses sympathies et il n'avait pas toujours été tendre pour les Nordistes, mais il s'était finalement efforcé de tenir la balance juste entre les uns et les autres, et il s'était avant tout attaché à montrer comment du plus cruel, du plus sauvage conflit l'union peut naître, justifiant le titre qu'il avait donné à son œuvre. Ainsi se trouvait ménagé le sens nationaliste du public américain, mais aussi sa négrophobie, des noirs étant chargés de tenir les rôles de personnages antipathiques. En même temps, par la place qu'il faisait dans son film au Ku-Klux-Klan (8), Griffith répondait à la curiosité que le pays montrait pour les sociétés secrètes qui, après une accalmie, recommençaient à faire parler d'elles (9).

Sans doute la projection du film provoqua-t-elle des manifestations ici et là, à Boston notamment où se produisit une véritable émeute qui se prolongea ving-quatre heures durant et à la suite de laquelle le Président Wilson se fit présenter le film à la Maison Blanche sans se croire le droit, comme certains l'avaient espéré, de le faire interdire. Mais loin de nuire au succès, ces manifestations ne firent que témoigner de l'intérêt qui se dégageait d'une œuvre comme on n'en avait encore jamais vu sur les écrans.

Remarquablement secondé par Willy Bitzer, Griffith avait déployé une force de conviction dans l'expression des idées et des sentiments et une virtuosité technique qui prouvaient une parfaite maîtrise. Le succès fut donc considérable : le film fut projeté pendant sept mois consécutifs sur l'écran du Clune's Auditorium de Los Angeles, puis pendant près d'une année sur celui du Liberty de New-York où le prix des fauteuils avait été porté à 2 dollars(10). En Europe où il n'arriva qu'en 1921, c'est-à-dire six années après sa sortie en Amérique, il ne trouva pas partout un accueil aussi compréhensif. Il n'y a pas lieu de s'en étonner, certaines des raisons qui avaient motivé le succès aux U.S.A. ne touchant en rien les

(8) On sait ce qu'était le Ku-Klux-Klan : une société secrète qui, devant les résultats de la guerre entre le Nord et le Sud, avait décidé de réagir afin de défendre les droits et les privilèges des blancs contre les noirs.

(9) Dissous en 1870, le Ku-Klux-Klan avait vécu de longues années dans la clandestinité mais il en sortait de temps à autre et dans les années 1914-1915, il défraya à maintes reprises la chronique de tel ou tel Etat de l'Union.

(10) Le film avait coûté 100.000 dollars, ce qui est considérable pour l'époque. Son exploitation en Amérique rapporta un bénéfice de 22 % à ses producteurs.

publics européens, sans parler des mutilations que les différentes censures lui avaient infligées et, d'autre part, le retard qu'il avait subi avant d'entrer en exploitation dans le vieux monde ayant permis à celui-ci de connaître des films du même auteur qui ne lui étaient pas inférieurs, bien au contraire.

Sans s'arrêter au caractère national de ce succès, Miss Iris Barry en a donné d'excellentes raisons de caractère artistique et intellectuel : « La construction complexe et fluide des meilleures scènes est admirable et on reste stupéfait devant les qualités purement photographiques et la puissance évocatrice des fameux épisodes de la bataille dont une seule des quatre-vingt-treize scènes dure plus de trente secondes, trois seulement se déroulent en vingt secondes et une même en une demi-seconde. Les basses passions, les préjugés qui forment le fond du livre d'après lequel le film a été adapté et auxquelles malheureusement *La Naissance d'une Nation* doit une partie de son succès ne peuvent être attribuées à Griffith qui ne fit certainement pas revivre ces pages de l'histoire de la guerre civile avec l'intention d'exciter des sentiments hostiles aux noirs. »

L'interprétation n'avait pas non plus été étrangère au succès. Réunissant Mae Marsh, Lillian Gish et Miriam Cooper qui rivalisaient de sensibilité et d'émotion, Ralph Lewis, Sam de Grasse, Robert Harron, Walter Long et Wallace Reid, elle était dominée par Henry B. Walthall dans le personnage d'un officier sudiste qui, révolté par la cruauté des noirs, change de camp et prend la tête du Ku-Klux-Klan : incarnation symbolique du déchirement de tout un peuple.

Au lendemain de *La Naissance d'une Nation* qui avait démontré combien il avait eu raison de voir grand et qu'il ne s'était pas trompé sur la valeur de ses procédés techniques, Griffith pouvait se croire tout permis. Ne venait-il pas de doter l'art cinématographique de son premier chef-d'œuvre? Bien décidé à être son maître et à ne plus jamais s'abaisser à mettre son talent au service d'œuvres mineures — et par « œuvre mineure » il entendait des films qui ne seraient pas plus importants encore que *Birth of a Nation* — il convainquit son commanditaire Aitken de l'intérêt qu'il aurait à constituer une société qui se consacrerait à la production régulière de quelques *Birth of a Nation.*

Aitken qui, sur le chapitre de l'ambition, n'était pas en reste avec Griffith, réussit à capter la sympathie de certains diri-

geants de la Standard Oil. De cette double ambition entretenue par les chèques de l'industrie pétrolière naquit la société « Triangle » dont chacun des sommets était occupé par Griffith, Th. H. Ince et Mack Sennett, chacun possédant son autonomie, le premier à la tête des « Fine Arts Studios », le deuxième dirigeant la filiale « Kay-Bee » et Mack Sennett à la tête de la « Keystone » ne s'occupant que de la production des bandes comiques. C'était trop beau pour pouvoir durer. Cela ne dura, en effet, que deux ans. Deux années pendant lesquelles Griffith, très occupé à diriger, surveiller, superviser toute une équipe de metteurs en scène, ne fit qu'un film. Mais quel film!

« *INTOLÉRANCE* »

Avec *Birth of a Nation,* c'était à la naissance d'*une* Nation que Griffith s'était attaqué — quelques pages de l'histoire d'une partie du monde. Avec *Love's Struggle through the Ages* c'est l'Histoire du Monde qu'il veut faire défiler sur les écrans, l'Histoire du Monde vue à la lumière d'un des sentiments les plus complexes auxquels l'âme humaine soit soumise : l'Intolérance. L'intolérance sous toutes ses formes, religieuse, politique, sociale.

Il n'est pas impossible que l'idée première de ce film ait été donnée à Griffith, en partie par une affaire judiciaire qui avait, quelque temps plus tôt, fortement ému l'opinion publique, en partie par une grève qu'un grand industriel avait réprimée de façon sanglante. Sur ces deux thèmes, pris dans la vie, Griffith avait, en 1914, composé un scénario, puis un film : *The Mother and the Law* (*La Mère et la Loi*) que personne n'avait vu. Pour quelles raisons? Nul n'a jamais pu le dire. Mais enhardi et quelque peu grisé par le succès de *La Naissance d'une Nation,* il avait vu dans *La Mère et la Loi* le point de départ d'un sujet où son imagination ainsi que ses ambitions allaient pouvoir se donner libre cours. Il avait donc développé, étoffé le thème primitif et en avait fait une sorte d'épopée en forme de fresque où s'exprimeraient toutes les préoccupations morales et sociales d'un esprit inquiet, généreux et qui prête à l'écran les vertus capables de répandre la vérité à travers le monde.

Cette fresque gigantesque se déroulait à quatre époques différentes, chacune de ces époques servant de toile de fond

à une histoire n'ayant avec les trois autres aucun lien si ce n'est d'être l'exposé d'un cas d'intolérance : le premier ayant pour cadre la Babylone antique, le deuxième la Palestine au temps où le Christ y fut crucifié, le troisième la France du XVI[e] siècle déchirée par les guerres de religion, le dernier l'Amérique moderne. Jamais si haute ambition n'était née dans un studio. Rien que pour l'avoir eue, Griffith méritérait d'être salué par tous ceux qui croient que le cinéma n'est pas un vague passe-temps pour gens ayant, chaque semaine, une soirée disponible. Mais cette ambition, non content de l'avoir eue, Griffith réussit à lui donner la forme dont il rêvait et il s'en fallut de bien peu que cette forme ne fût parfaite. Qui sait même si elle ne le fut pas? Mais comment en juger alors que non seulement il n'y a pas deux spectateurs, pourrait-on dire, de cette fresque animée qui ont eu sous les yeux la même œuvre, mais encore que nul n'est capable de savoir ce qu'aurait été cette œuvre si elle avait été projetée telle qu'elle avait été réalisée par son auteur? Jamais, en effet, un film ne subit si grandes, si diverses métamorphoses et cela avant même d'être livré au public, puisque ce fut Griffith lui-même qui procéda à la première réduction, à la première mutilation. La version qui fut offerte aux spectateurs du Liberty de New York le 6 septembre 1916, en admettant qu'elle puisse être dite « originale », ne peut évidemment être qualifiée d'intégrale, le film comportant, en effet, quatorze bobines, soit plus de 4.000 mètres. La projection, après coupures, dura encore plus de deux heures et demie, ce qui, à l'époque, avait quelque chose de monstrueux et explique, en partie, pourquoi l'accueil ne ressembla que de loin à celui qui avait été fait dix-neuf mois plus tôt à *La Naissance d'une Nation*. Mais plus encore que sa longueur, ce qui rendait le spectacle indigeste pour un public habitué à la simplicité d'action, de sentiments et d'images des « westerns », c'étaient les symboles, pourtant bien simples — on se retient pour ne pas dire « simplistes » — auxquels Griffith avait eu recours pour rendre sa thèse visuellement sensible. Enfin les quatre actions ne se contentaient pas de rester successives et parallèles mais, pour donner plus de force à la démonstration, elles se chevauchaient, s'interpénétraient (11), « chacune progressant à la même vitesse vers sa fin inévitable » (12), et cela à tel point que les spectateurs, éblouis par une telle maestria, se demandaient s'ils

(11) Louis Delluc, qui n'a pas toujours été juste pour Griffith, voyait dans ce simultanéisme et dans cet enchevêtrement « un tohu-bohu inex-

devaient en croire leurs yeux, partagés entre l'admiration et l'épuisement nerveux provenant de ce montage rapide qu'Iris Barry avait tant admiré dans *La Naissance d'une Nation* (13), impression dont il arrivait fréquemment que l'on se soulageait en applaudissant ainsi que l'a noté René Clair : « J'ai vu à cet instant le public ordinaire d'une salle de cinéma éclater en applaudissements tant le rythme de l'œuvre était juste, tant cette incroyable gageure était réussie. » Il n'en resta pas moins que le public ne s'arracha pas les fauteuils : le film n'occupa que pendant vingt-deux semaines l'écran du Liberty alors que *La Naissance d'une Nation* y était resté près de dix mois.

Ce fut donc une déception qui valut à Griffith de vifs reproches de la part des dirigeants de la Triangle. Ces reproches, Griffith ne put les supporter et, pour s'en libérer, il eut un geste magnifique et prit à sa charge les déficits qu'entraînerait l'exploitation du film. La réalisation avait, en effet, coûté 1.750.000 dollars auxquels il faut ajouter 250.000 dollars pour le lancement publicitaire, soit 2 millions de dollars. On n'avait jamais vu cela. Mais il n'y avait là rien d'étonnant quand on sait que certains décors atteignaient une hauteur de cent mètres, que certains tableaux comportaient plus de 10.000 figurants. Pour le financement du film la Triangle avait constitué une société spéciale à laquelle Griffith avait versé pour sa part le million que lui avait rapporté *La Naissance d'une Nation*. Dans un article qui parut en 1929, Griffith s'est expliqué avec une sincérité qui lui fait honneur sur l'aspect financier de la production de ce film : « Tout véritable artiste de l'écran devrait, à quelque moment de sa vie, essayer de réaliser au moins un film pour la postérité, pour la vérité, pour la beauté, tout en sachant parfaitement bien que ce film ne sera pas populaire, pas davantage d'ailleurs que du Shakespeare, de l'Homère n'est public. En

plicable où Catherine de Médicis visite les pauvres de New-York, tandis que Jésus bénissait les courtisanes du roi Balthazar et que les armées de Darius prenaient d'assaut le rapide de Chicago », ce qui ne l'empêchait pas un autre jour de reconnaître que « le rythme hardi, la verve, l'éclat, l'ingéniosité somptueuse de ce vaste film lui valent notre admiration et en font le plus beau document de simultanéité cinégraphique ».

(12) René Clair, *Réflexion faite* (Gallimard, édit., Paris, 1951).

(13) « Dans *Intolérance* qui fut l'œuvre la plus ambitieuse et la plus grandiose que le cinéma ait encore produite, Griffith préludait non seulement à toute construction cinématographique future mais encore à cette construction littéraire nouvelle, inspirée des principes mêmes du cinéma, la construction achronologique faite de recoupements successifs, dans l'exercice de laquelle se sont illustrés Dos Passos, Aldous Huxley, Virginia Woolf et William Faulkner. » (Jean Mitry, *Ciné-Club*, décembre 1948.)

recherchant le vrai et le beau, il ne devrait pas trop se préoccuper de l'avenir, car un succès d'argent n'est pas nécessairement une grande chose, loin de là... Ainsi *Intolérance*, le seul grand film pour lequel je perdis de vue l'avenir financier, ne me rapporta pas un sou. En fait, il me coûta même une fortune. Une année s'écoula après que je l'eus produit sans que j'aie pu trouver un commanditaire pour mon prochain film. Mais *Intolérance* m'a valu l'amitié de quelques-uns des gens de valeur de notre époque. Dix années après sa réalisation, ce film fut projeté de nouveau à New-York par le « Film Arts Guild » avec un succès complet, après y avoir connu une première fois, jadis, l'indifférence ou l'incompréhension (14). »

Pour Griffith, *Intolérance* était le film de sa vie. Pour ceux qui devaient en assurer les destinées, c'était un film difficile, un film qui, brisant le moule des habitudes commerciales de la distribution et de l'exploitation, demandait pour atteindre le public dans des conditions favorables un peu d'ingéniosité et beaucoup de bonne volonté. Mais c'est vers les solutions les plus faciles que s'orientèrent les distributeurs, les plus faciles et les plus nuisibles à l'intelligence de l'œuvre, si bien, comme nous le disions plus haut, que nul ne connut le véritable film que son auteur avait pensé sous le titre : *Love's Struggle through the Ages*. C'est ainsi qu'en France la censure, qui en avait vu les quatre épisodes, ayant demandé la suppression de celui qui avait trait à la Saint-Barthélemy — souvenir d'un temps où les Français ne s'aimaient pas qu'il valait mieux ne pas évoquer alors que la guerre n'était pas encore achevée —, seuls trois épisodes en furent projetés sur l'écran du Marivaux lorsque l'exploitation régulière commença (1919). C'était encore trop et par la suite, non seulement en France mais dans plusieurs autres pays, ce fut le plus souvent en deux parties séparées que le film fut exploité : la première constituée par l'épisode assyrien auquel on donna le titre : *The Fall of Babylone* (*La Chute de Babylone* et aussi dans la plupart des pays de langue française *Intolérance*), la seconde ne comprenant que le drame de l'égoïsme puritain dans le monde moderne, sous le titre *The Mother and the Law* (*Charité*). Mais, en dépit de cette combinaison désastreuse non seulement parce qu'elle sacrifiait délibérément deux des quatre

(14) Ce fut seulement en 1923 que Griffith put payer les dernières traites qu'il avait signées et qu'il mit le point final à cette généreuse mais désastreuse opération dont on peut bien dire qu'elle pesa sur tout le reste de sa carrière. Il lui coûta cher d'avoir montré sa voie au cinéma.

épisodes constituant un tout, mais surtout parce qu'elle ne pouvait donner la moindre idée de l'harmonie à laquelle l'œuvre était soumise malgré ses proportions plus ou moins démesurées, c'est sous le seul titre *Intolérance* que l'on connaît à peu près partout le film de Griffith et que l'on en parle, qu'il s'agisse de son ensemble ou de l'une quelconque de ses parties.

Ainsi, en cette année 1916 où, après dix mois d'efforts ininterrompus, il met le point final à ce gigantesque — on est tenté de dire « monstrueux » — *Love's Struggle through the Ages*, Griffith est le premier metteur en scène, mieux : le premier auteur de films non seulement d'Hollywood mais du monde : le grand homme du cinéma universel.

Qu'allait faire le grand homme au lendemain de ce décevant triomphe qui avait jeté quelque trouble dans l'existence de la Triangle et dans les rapports qu'entretenaient avec lui ses directeurs? Un hasard, dont on ne dira jamais assez à quel point il fut heureux, fit qu'il n'eut plus à se le demander. Se trouvant à Londres à l'heure où les U.S.A. se décidèrent à entrer dans la guerre, il fut amené à entreprendre *Hearts of the World* à quoi succédèrent trois autres films de guerre. Mais déjà la Triangle avait sombré et ce fut la Paramount qui assura la carrière des quatre films ainsi que des trois qui suivirent immédiatement : *True Heart Suzie* (*Le pauvre Amour*), *A Romance of Happy Valley* (*Le Roman de la Vallée Heureuse*) et *Scarlet Days* (*Le Calvaire d'une Mère*), images réalistes de la vie dans de petits villages américains avec quoi Griffith trompait son impatience en attendant de pouvoir de nouveau se lancer, corps et âme, dans un grand film.

« LE LYS BRISÉ »

Mais la vie cinématographique n'est pas exempte d'ironie, surtout lorsqu'il s'agit d'un Griffith. En effet, le grand film dont rêvait l'auteur d'*Intolérance* vint, mais ce ne fut pas un grand film dans le sens qu'il donnait au mot « grand ». Bien au contraire, car ce fut un film d'une mise en scène restreinte autour d'une action limitée à trois personnages. Un film intime, pourrait-on presque dire. Et pourtant un grand, un très grand film où « le fait divers se hausse jusqu'à la Tragédie », le film qui fera certainement le plus pour la célébrité et pour la popularité de son auteur : *Broken Blossom* (*Le*

Lys brisé), premier film tourné par Griffith pour « United Artists » auxquels il venait d'adhérer.

« Un fait divers qui se hausse jusqu'à la Tragédie » et où nous retrouvons « l'éternel et simple contraste dans cette lutte du beau et du laid, du Bien et du Mal, employée à l'origine de tous les arts pour exalter la foule », dira Léon Moussinac quand le film arrivera à Paris, un fait divers, en effet, l'histoire — tirée d'une conte de Thomas Burke : *The Chink and the Child* — de cette fillette que son père, un boxeur dont le métier a développé les instincts brutaux, martyrise lorsqu'il découvre qu'elle est aimée par un jeune Chinois et martyrise jusqu'à ce qu'elle meure. Un fait divers? Ou un mélo? Un fait divers dépouillé de tout ce qui aurait pu faire qu'il ne fût pas un mélo, un fait divers dont les personnages sont figés en une attitude sentimentale établie une fois pour toutes, sans nuances et incapable d'évoluer. Mais l'atmosphère qui enveloppait ces personnages — l'action se déroulait dans les bas-fonds de Londres — était si évocatrice, si poétique, devrait-on dire, que l'on oubliait le mélo, comme on l'oublie en lisant une page d'Oscar Wilde. Et puis la lutte éternelle entre le bien et le mal, à laquelle le spectateur se laisse toujours prendre, revêtait ici des apparences si délibérément symboliques, la victime tiraillée entre le boxeur et le Chinois apparaissait si pure, comme pétrie de lumière, le Boxeur était tellement diabolique et le Chinois tellement angélique dans ses agenouillements devant son enfantine madone que l'on aurait rougi d'établir le moindre rapprochement entre le spectacle qui se déroulait sur l'écran et ceux qui constituaient le répertoire de l'Ambigu.

Telle fut du moins l'impression qu'eurent les spectateurs français, car en Amérique *Broken Blossom*, présenté le 13 mai 1919 au Cohan's Theater de New York, ne reçut qu'un accueil des plus tièdes. « Nul n'est prophète en son pays! » A nul autre aussi bien qu'à Griffith en Amérique, si ce n'est Abel Gance en France, ce vieux proverbe n'est applicable dans le monde du cinéma. Mais il faut reconnaître que l'attitude du public américain peut ici s'expliquer sans recourir à l'autorité de la Sagesse des Nations, Griffith avait-il besoin d'user son talent à rendre acceptable un sujet aussi profondément désagréable? Et puis était-il nécessaire de présenter à des foules éprises du sport sous toutes ses formes un boxeur aussi odieux? Et surtout de confier le seul personnage masculin sympathique à un homme de couleur, à un Jaune?

Devant *Intolérance,* les foules américaines avaient été déconcertées, déroutées, écrasées. Devant *Le Lys brisé,* elles étaient incommodées jusqu'au malaise. En face de considérations de cet ordre, que pesaient les vertus cinématographiques dont brillait le nouveau film : ici plus de virtuosité, plus d'innovations techniques, plus d'images symboliques, mais une utilisation intégrale et parfaitement mise au point de toutes les ressources de l'appareil de prise de vues pour extraire l'émotion contenue dans le sujet, y compris certaines images floues inédites en Amérique, encore que vues précédemment dans des films européens. C'est de cette mise au point que fut surtout touché le public européen plus sensible que l'américain et que ne gênait aucun préjugé racial et il eut bien raison, car c'étaient là la profonde originalité, l'incomparable mérite du film. Ce qui fut aussi vivement apprécié ailleurs qu'en Amérique, ce fut l'interprétation : Donald Crisp, odieuse incarnation de la brute dans le rôle du père boxeur, Richard Barthelmess d'une si bouleversante sensibilité, d'une si convaincante discrétion dans celui du jeune Chinois amoureux et extasié et Lillian Gish, victime idéale, Lillian Gish avec son petit visage douloureux, ses mines et ses attitudes d'oiseau effarouché, Lillian Gish s'efforçant de sourire à travers ses larmes pour éviter les coups qui la guettent. Elle avait trouvé le chemin du cœur populaire et, du jour au lendemain, fut célèbre.

Après *Broken Blossom* comme après *Intolérance,* il y a une pause dans la carrière de D. W. Griffith. Non pas qu'il reste inactif, mais simplement il se consacre à des films qui ne sont pas exactement ceux qu'il ferait si ceux qu'il a faits lui avaient matériellement et moralement rapporté ce qu'il en attendait. Il s'est donc remis au travail, avant de connaître l'accueil que *Broken Blossom* a rencontré en Europe et il a eu grand soin de ne pas prendre un « colored man » pour héros du film qu'il va tourner, une histoire d'amour tout simplement intitulée : *The Love Flower* (*La Fleur d'Amour*); et comme Lillian Gish l'a quitté, c'est à Carol Dempster qu'il en confie le principal rôle, assistée de Richard Barthelmess. Et c'est encore elle qu'il prendra comme vedette de *Dream Street* (*La Rue des Rêves*) qu'il réalisera ensuite d'après un autre conte de Thomas Burke. Cette fois, Griffith s'est abandonné à un désir de s'évader du réalisme quotidien et de faire une incursion dans le domaine du symbolisme. Un symbolisme qui n'a rien de mallarméen, un symbolisme naïf et quelque

peu enfantin où le Bien et le Mal s'opposent en des personnages sommaires qui font par instants penser à ceux que Gustave Charpentier fait chanter en tels passages de sa *Louise* ou de sa *Vie du Poète* et qui s'opposent en des successions habiles de séquences longues et brèves dans un rythme chargé lui aussi d'intentions plus ou moins impénétrables. Erreur, peut-être. Erreur pleine de bonnes intentions et qui montrait en celui qui l'avait commise un besoin de renouvellement, une volonté de ne pas se laisser aller aux facilités de la route déjà foulée exempte de toute surprise.

« *A TRAVERS L'ORAGE* » ET « *LES DEUX ORPHELINES* »

Cependant, tout en travaillant à *Love Flower* et à *Dream Street*, Griffith avait formé le projet de regagner New-York et il s'était fait installer un studio à Mamaroneck dans une petite presqu'île proche de la grande ville. C'est là qu'il réalisa quelques-uns des films qui allaient encore grandir sa renommée et pour commencer *Way down East*. En s'attaquant à cette œuvre qu'il tirait d'une pièce de Lottie Blair Parker alors très populaire — il en avait payé les droits d'adaptation 175.000 dollars — et en s'y consacrant pendant près d'un an — de novembre 1919 à la fin d'août 1920 —, Griffith cédait à l'irrésistible besoin dont il était possédé, de faire « un grand film ». Cette fois ce besoin se trouva satisfait : *Way down East* (*A travers l'orage*) est un grand film. Et pourtant qu'y avait-il dans le sujet de cette pièce qui le distinguât de tant d'autres d'où n'étaient sortis que des films quelconques? Un mélo du type le plus courant, voilà ce qu'était l'histoire de cette simple et candide enfant qui, s'étant fiée aux belles paroles d'un vague don Juan bourgeois, se trouve abandonnée dès qu'elle devient mère. Pour vivre et faire vivre son enfant, elle se fait engager comme servante, mais son entourage ayant découvert son secret, la malheureuse décide de se suicider : elle ira se jeter à l'eau. C'est l'hivers, la rivière est gelée. Trahie par ses forces, elle tombe sur la glace et le dégel survenant, la voilà accrochée à un glaçon que le courant entraîne vers des rapides. Mais un garçon qui l'aime réussit à la sauver, en sautant de glaçon en glaçon au péril de sa vie... Peut-on imaginer plus parfait, plus conventionnel mélo? Rien n'y manque : la jeune fille innocente et confiante, le lâche séducteur, les préjugés bourgeois,

l'amoureux sérieux et dévoué, les malheurs qui se succèdent et l'heureuse péripétie finale répondant aux vœux de tous les spectateurs. Mais quel beau rôle pour Lillian Gish, revenue auprès de son maître, un beau rôle qui, grâce au talent de l'interprète utilisé avec habileté donne l'illusion d'une psychologie nuancée et de l'humanité la plus émouvante. Et ce dénouement dans le déchaînement des forces de la Nature : vent, tempête de neige, dégel, course des glaçons vers les rapides que l'on voit écumer. Quelle magnifique occasion de faire la nique au théâtre, de prouver la puissance évocatrice du spectacle cinématographique et sa supériorité sur les pauvres moyens de la scène! Cette situation, dont Griffith, cruel envers ses interprètes et servi avec la plus totale abnégation par ses opérateurs, G. Willy Bitzer et Henrik Sartov, avait su tirer un parti magnifique, donna le change sur le reste. On oublia ce qu'il y avait de conventionnel, de sommaire dans le drame humain pour ne voir, pour n'admirer que ce qu'il y avait de hardi, de grandiose dans le drame de la nature.

Dès le début de sa carrière au Théâtre de la 44e rue à New-York — *Way down East* fut projeté durant quarante semaines consécutives — c'était le succès. Avec ce mélo bien mené, s'adressant à la fois au cœur et aux nerfs des spectateurs et compréhensible pour tous, Griffith avait reconquis les foules. Et fait tomber, avant même que l'exploitation générale n'en fût commencée, plus de quatre millions de dollars dans la caisse des « United Artists ».

Cela, ce sera l'avenir; mais en 1921 et surtout pour un homme qui vivait aux Etats-Unis, le succès qui avait accueilli *Way down East* et qui l'accompagnait dans sa course, avait de quoi combler bien des ambitions. Celle de Griffith ne l'était pourtant pas et il rêvait toujours d'un film monumental, car, malgré le succès, *Way down East* n'était pas à ses yeux un grand film. L'histoire de la petite Annie était émouvante, angoissante même dans sa dernière partie, mais elle ne faisait pas réfléchir. Elle s'adressait à la sensibilité et non à l'intelligence. Et ce que Griffith ambitionnait c'était de faire figure de penseur. Sur ce point encore on pourrait le rapprocher d'Abel Gance et de Fritz Lang. Etait-il donc impossible de concilier émotion et réflexion? Un mélo qui fasse penser, est-ce introuvable? Ce nègre-blanc, ce lapin-carpe, Griffith le découvrit. Ce fut le vieux mélo d'Adolphe d'Ennery et Cormon, un des plus purs chefs-d'œuvre du genre qui avait

fait frémir et pleurer des générations de Margots et de Lisettes : *Les Deux Orphelines*, à condition de rajeunir l'action de quelques lustres, de la transposer à l'époque de la Révolution et de donner à cette action des ressorts idéologiques : la Pauvreté opposée à la Richesse, la vie de privations et de travail de l'homme du peuple cultivant toutes les vertus confrontée avec l'existence d'oisiveté repue et de plaisirs frelatés sinon criminels de l'aristocrate pourri de vices. Tout cela dans une atmosphère d'émeutes dominées par les grandes ombres de personnages historiques célèbres : Danton, Robespierre, Marat et par celle plus grande encore, plus menaçante, de la guillotine. Que restait-il des *Deux Orphelines?* Pas grand'chose, sinon les deux personnages, plus attendrissants que jamais, d'Henriette et de Louise, serrées l'une contre l'autre, sous les frêles apparences de Lillian et de Dorothy Gish... Mais qui penserait aux *Deux Orphelines* de ceux à qui le premier cinéaste du monde apportait *The Orphans of the Storm*? Et s'il se trouvait un mauvais coucheur pour juger excessives les libertés prises, comment ne se laisserait-il pas emporter par l'ouragan que constituait à la fin du film la chevauchée à travers Paris de Danton apportant jusqu'au pied de l'échafaud la grâce d'Henriette condamnée à mort?

Projetée pour la première fois le 30 décembre 1921 à l'Apollo Theater de New-York, ce film ambitieux et décevant, fiévreux et désinvolte, obtint un succès considérable. Il n'en fut, on le devine, pas de même lorsqu'il arriva en Europe et particulièrement en France où, si épris de liberté que l'on soit, on estima qu'il en est que, même quand on a nom D. W. Griffith, il est décent de ne pas prendre (15).

DÉCLIN

Exagérerait-on si l'on disait qu'avec *The Orphans of the Storm* l'homme qui avait osé et réussi *The Birth of a Nation* et *Love's Struggle through Ages* d'une part, *Broken Blossom* et *Way down East* d'autre part était arrivé à l'apogée de sa carrière? Oui, si l'on veut dire que c'est là son meilleur film. Non, si l'on entend par là qu'après *The Orphans of the Storm*, il n'y a plus rien dans l'œuvre de Griffith qui puisse être aligné sur le plan des quatre films qui, en coup de foudre, lui avaient valu la célébrité auprès de ceux qui croyaient

que le cinéma peut être un art personnel. Et pourtant il continue à travailler — il travaillera jusqu'en 1931 —, à ne pas être content de ce qu'il fait, à chercher du nouveau, ce qui l'amène à faire une incursion dans le burlesque avec *One exciting Night* (*La Nuit mystérieuse*), sorte de parodie d'un film policier qui se heurte à une incompréhension à peu près générale et dont René Clair a dit que « parmi ses derniers films il fut le dernier qui nous assura de la survivance de son génie ». Après quoi c'est *The White Rose* (*La Rose blanche*) avant un voyage en Allemagne (1924) pour y tourner *Isn't Life wonderful?* tranche de vie dans le cadre de l'Allemagne vaincue d'après un roman de l'Anglais Geoffroy Moss dont l'interprétation est assurée par des acteurs allemands entourant Neil Hamilton. Il cherche. Il cherche toujours à se renouveler. Mais à son retour d'Europe, il est repris par sa hantise : un grand film! Un grand film renouant la chaîne avec *The Birth of a Nation*. Un grand film historique ayant des prolongements politiques. Un film de penseur qui ne craint pas de se pencher sur les plus vastes, sur les plus graves problèmes. Et c'est *America* (*Pour l'Indépendance*), évocation soigneusement, rigoureusement documentée de la lutte contre l'Angleterre à la fin du XVIIIe siècle qu'il réalise avec la collaboration des grandes universités. Le film est féroce pour l'Angleterre. Aussi se heurte-t-il à la sévérité de nombre de censures et voit-il sa carrière cruellement restreinte. Mais aux Etats-Unis c'est presque avec autant d'enthousiasme que *The Birth of a Nation* qu'il est accueilli. Une fois encore, Griffith a eu raison d'être ambitieux et audacieux!

Et voici, de nouveau, un film que l'on peut faire sans avoir derrière soi *Broken Blossom* ni *Way down East*, sans s'appeler D. W. Griffith : *Sally of the Sawdust* (*Sally fille de cirque*) où, pour la première fois, apparaît sur les écrans l'excentrique W. C. Fields — encore une découverte! — et dont Carol Dempster est la vedette comme elle le sera, en 1925, de *That Royle Girl* (*Détresse*). L'année suivante, Griffith donne *The Sorrows of Satan* (*Les Chagrins de Satan*), transposition moderne de *Faust* où non sans quelque puérilité il laisse libre

(15) En France, les dirigeants de la succursale des « United Artists » avaient pris la précaution de supprimer les noms de Danton, Robespierre et Marat qui furent remplacés par ceux, moins compromettants, de Brisson, Fouré et Tison. Mais ce fut là, comme dit Beaumarchais, « précaution inutile » : les personnages n'en étaient que rendus plus gênants par cette mesure hypocrite qui soulignait le sans-gêne avec lequel on avait agi à leur égard.

cours à ses prétentions de penseur et de philosophe et qui réunissait une interprétation curieuse : Carol Dempster et Lya de Putti, Ricardo Cortez et Adolphe Menjou, celui-ci dominant de haut les trois autres dans le rôle de Satan qui lui fournit probablement sa plus intéressante création avec celle qu'il avait faite quatre ans plus tôt dans *A Woman of Paris* (*L'Opinion Publique*) de Charles Chaplin.

Si l'on voulait se faire une opinion du vrai Griffith, du grand Griffith, sans doute aurait-on dû, depuis quelque temps déjà, mettre le point final à l'étude de sa production. Après *The Sorrows of Satan*, aucune hésitation n'est plus permise. Nous sommes d'ailleurs arrivés à la naissance du cinéma parlant qui sera pour Griffith un coup mortel, car, aussi fortement troublé par le nouveau procédé que pouvait, que devait l'être l'homme qui avait le plus contribué en Amérique à la mise au point artistique du cinéma muet — ce fut exactement le cas d'Abel Gance en France —, il n'eut pas la sagesse de Chaplin qui pour représenter un nouveau film attendit que la voie où il lui fallait s'engager fût un peu déblayée. Dès 1928, en effet, Griffith donna *The Love Song* (*La Païva*) qui fut présenté en version sonore : solution bâtarde qui ne pouvait que lui faire du tort, car elle fournissait à tous ses ennemis — et Dieu sait s'il en avait! — la preuve d'une part qu'il n'avait pas le courage de s'entêter dans une formule dépassée et d'autre part qu'il était incapable de faire un film parlant. Ce qui vient ensuite ne mérite pas d'être rappelé et c'est peut-être Robert Florey qui a raison lorsqu'il dit : « Son dernier film, *The Struggle*, qui date de 1931, n'eût jamais dû être montré. »

Abandonné par plusieurs de ses meilleurs collaborateurs partis vers d'autres destins, luttant contre une malchance persistante mais espérant malgré tout en un retour de la fortune et s'épuisant, pour y aider, en de vains coups d'épée dans l'eau. Griffith eut une fin de vie d'une déchirante mélancolie. René Clair, qui le rencontra en 1935 à Londres dans « un restaurant plus ou moins chinois », nous a laissé de lui cette dernière image : « Il consentit à s'asseoir à notre table et nous dit que, venant d'Amérique afin de discuter une affaire de film (qui d'ailleurs n'eut pas de suite), il avait débarqué à Londres le jour même, mais il ne nous dit rien de ce qu'avant tout je désirais connaître : la raison qui l'avait poussé à venir seul, cette nuit-là, dans ce quartier perdu. Il but un autre whisky, rit à plusieurs reprises d'un rire sonore,

comme s'il voulait prouver qu'il pouvait encore rire et, après avoir récité d'une belle voix de pasteur quelques vers de Shakespeare, il se leva brusquement. Il traversa la salle vide, ouvrit la porte et s'enfonça dans cette obscurité d'où, quelques instants plus tard, il me sembla que ma seule imagination l'avait fait surgir. On eût dit qu'il partait dans le brouillard à la poursuite de sa jeunesse et de son génie évanouis et que, tel Thomas de Quincey rêvant à sa pauvre Anne, il recherchait dans la grande nuit de Londres et de son passé, la petite fille du *Lys Brisé* dont la main tremblante essaie de donner à ses lèvres la forme du sourire, cette ombre qu'il avait fait naître et qui était à présent plus vivante que lui-même. »

Il mourut le 28 juillet 1948 (16).

(16) René Jeanne et Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma* (3e volume), à paraître aux Editions Robert Laffont.

POÈMES

par CLAUDE VIGÉE

CUEILLETTE DE LA NUIT

Nous cueillerons les fruits du cèdre,
le vent d'automne dans la bouche.

La griffe du grand pin s'agrippe à la carrière :
haute flamme qui monte
de la terre au ciel sombre.
Le soleil mord les glands de chêne en plein novembre,
il taille les bourgeons du saule pour Noël.

Sur la colline bleue, éponge du brouillard,
un seul orme est debout parmi les orties grises.
Les troncs d'arbres sciés sont les roues du soleil
échappées du chariot qui tomba dans la nuit.

La mousse qui brunit sous le givre des roches,
le feuillage de sang du sumac vénéneux,
l'osselet vert-de-gris de l'oiseau mort de froid,
la tente de nos voix de supplication,
brûlent en holocauste au bûcher de la nuit.

Très tôt déjà, miroir rongé de suie,
l'étain du soleil s'est fêlé
derrière les bouleaux aux paupières de soie :
blanches flammes, surgies hors des tourbières d'ombre
qui jonchent le foyer de la terre rouillée.

Comme des poumons d'homme, les branches sont des [racines
qui boivent l'épaisseur aérienne du monde.
Nous nous gavons de vent, de terre et de lumière,
nous sommes implantés entre les deux royaumes.
Sur le flot noir et bleu des vagues forestières
un cœur unique bat dans l'écume du soir.

Et même ce pays d'hiver
de roc de feuilles mortes
et même ce marais d'eau blanche
où mincit le gel circulaire
dans l'après-midi brève comme l'épée
d'un bouleau courbé à travers les branches,
tout cela fait partie de ma saison unique :

O monde de mon amour —
Nous cueillerons les fruits du cèdre
le vent du printemps dans la nuque.

LES YEUX FERMÉS

Les yeux fermés dans l'air humide et jaune
tu guettes les échos de la terre mouillée
entre les doigts pierreux où dort le marécage
dans la paume calleuse et maigre du vallon.

Le secret de ton corps est soudain violé,
tes poumons sont brûlés par le souffle âcre et lourd
de cet ultime jour d'automne irrespirable
où le soleil hésite entre ses deux destins.

Ton oreille s'emplit du froissement des feuilles
teintes de lie bronzée et verte aux bras des chênes,
tes mains et tes genoux emportés par le vent...

Tu es l'instant du vide où l'univers se trame.
Dans ton regard ouvert sur la forêt d'automne
ce pays se chante à lui-même une chanson de flamme.

RIEN N'EST VRAIMENT PERDU

Rien n'est vraiment perdu tout entier dans ma vie,
aucun été ne sombre à jamais dans la nuit :
mon cœur sait rappeler tant d'oiseaux par leur nom, —
mes vergers ne sont pas livrés à l'abandon.

Dans le bois automnal où brûle un mur de feuilles
je suis vu par l'œil noir et rond de l'écureuil.
Opticien de l'amour, géomètre des larmes,
quel monde naît de moi dans son berceau de cils?

La pierre est l'œil fermé de la terre immobile.
Dans la prison nocturne où son cristal s'accroît
L'éclair de mon regard la revêt de ses armes.

A chaque essor du jour mes paupières s'envolent,
les grives font leur nid dans mes moindres paroles,
une étoile palpite au bout de mes dix doigts.

DESTIN DU POÈTE

C'est toujours quelqu'un d'autre,
le Toi silencieux qui te parle en moi-même.
Parfois je m'arrache à l'écoute qui est prière
et je chante en son nom dans la langue empruntée
à la bouche des morts. Pour lui en moi, pour lui,
qui déjà me traduit
dans la gorge d'autrui.

LE ROI DE NOS ANNÉES

Vivre, c'est être là.
Il y eut des saisons
dont nos lèvres ont bu la saveur plus brillante;
le reste n'était rien, n'a jamais rien été.

Lorsque le lionceau de l'aurore rayonne
entre les cheveux blonds de cet enfant d'un an,
qu'ai-je à faire au passé, au pays, à l'enfance?

Dorant son plus beau fruit sur le bûcher du monde,
la lumière du jour est donnée ici même,
dans les troncs verts et roux de notre été indien.

Dès que le sang vital au cœur se renouvelle,
notre regret soudain disparaît, superflu.
Nous avons retrouvé notre source en nous-mêmes,

le bois mort des années revit dans sa verdeur,
la fontaine scellée aux portes souterraines
rejaillit au-devant du soleil d'aujourd'hui.

L'enfant qui par ses mains et l'or de son sourire
nous délivre de l'attachement à la nuit,
nous le proclamerons le roi de nos années.

MONTESQUIEU PARISIEN

par ANDRÉ MASSON

A l'occasion de la mort à Paris de Montesquieu, il y a deux cents ans, notre propos est d'ajouter quelques traits familiers à ce que l'on savait de ce que fut la vie parisienne du provincial amoureux de Paris qu'était l'auteur des *Lettres Persanes*.

Amoureux, je le dis bien, avec tout ce que ce mot comporte de coquetterie et de réticence. Car Montesquieu se défendait d'aimer la grande ville dont il subissait le charme. Il en a même beaucoup médit, comme on peut le faire d'une maîtresse un peu envahissante, qui dévore plus de temps qu'on ne voudrait lui en donner. Un seul chiffre permettra de mesurer cette emprise : si l'on totalise la durée des séjours à Paris de Montesquieu entre 1733 et 1755 on compte environ douze ans. Pendant les vingt dernières années de sa vie, Montesquieu passe donc plus de la moitié de son temps loin de la paix de La Brède, dont il parle avec tant d'émotion, au milieu de « ces coupe-gorge des soupers de Paris » qu'il prétend exécrer. « O campagne, quand te reverrai-je? », écrivait-il de Paris en citant Horace, mais à peine avait-il retrouvé « ses loups et ses éperviers » que le scintillement des soirées parisiennes l'attirait de nouveau.

Dès les *Lettres Persanes* il parle de Paris, « siège de l'empire d'Europe », en provincial ébloui par l'immensité de la ville, grisé par l'atmosphère de « liberté et d'égalité » qu'on y respire : « La naissance, la vertu, le mérite même de la guerre, quelque brillant qu'il soit, ne sauve pas un homme de la foule dans laquelle il est confondu. » Le « plaisir qu'il y a de vivre à Paris » ne l'empêche pas d'analyser tout ce que comporte, parfois, de saugrenu ou de cruel le « tumulte de Paris ». Et comme le Paris de nos jours ressemble à celui de la Régence!

« Tu ne le croirois pas peut-être; depuis un mois que je suis ici, je n'y ai vu marcher personne. Il n'y a point de gens au monde qui tirent mieux parti de leur machine que les François : ils courent, ils volent : les voitures lentes d'Asie, le pas réglé de nos chameaux, les feraient tomber en syncope... Paris est peut-être la ville du monde la plus sensuelle et où l'on raffine le plus sur les plaisirs, mais c'est peut-être celle où l'on mène la vie la plus dure. Pour qu'un homme vive délicieusement, il faut que cent autres travaillent sans relâche. Une femme s'est mis dans la tête qu'elle devoit paraître dans une assemblée avec une certaine parure; il faut que, dès ce moment, cinquante artisans ne dorment plus et n'aient plus le loisir de boire et de manger. »

Lorsqu'il est retenu loin de Paris, de quel accent s'en plaint-il : « Je suis ici au fond de ma campagne, comme un misérable, et si je n'avais pas des jambes et des livres, je crois que je mourrais d'ennui... Je suis ici au milieu des bois où je n'ai d'autres ressources que la géométrie... Je suis ici dans une terre où je n'ai nul voisinage et où j'étudie sans cesse... Je soupire après mon retour... Je ne veux point rester à Bordeaux ».

Essayons de situer dans son milieu social ce campagnard malgré lui.

Président à mortier à vingt-sept ans, marié à une femme un peu effacée mais qui lui avait apporté une grosse dot, lui-même châtelain et propriétaire d'un très vaste domaine, Montesquieu remplit les devoirs de sa charge au Parlement, donne des enfants à sa femme (Jean-Baptiste dix mois après le mariage, Marie onze mois après la première naissance) et fait preuve du sens terrien le plus avisé dans la gestion de ses biens.

Mais il a gardé la nostalgie de Paris, où il avait fait ses premières armes dans les salons, tout en achevant ses études de droit. Usbek, Rhedi et les personnages divers des *Lettres Persanes* viennent meubler ses soirées provinciales, prendre forme sous sa plume, entre deux sentences. En marge de sa vie, un peu guindée, de Bordelais, des séjours à Paris lui font garder le contact avec la Cour et la Ville. Dès 1717, il a un pied-à-terre rue Saint-Dominique, dans ce faubourg Saint-Germain qui fut le centre de ses activités parisiennes — rue Saint-Dominique, où après divers changements

d'adresse, il s'installe définitivement dans l'hôtel où il devait pousser le dernier soupir, trente-huit ans plus tard.

En 1721, l'année de la publication des *Lettres Persanes*, Montesquieu descend d'abord à l'Hôtel de Flandre, rue Dauphine, puis il trouve une maison à louer dans le quartier du Marais, rue de la Verrerie. Ce sera sa seule infidélité au faubourg Saint-Germain.

Si Montesquieu avait de bonnes raisons de venir à Paris avant les *Lettres Persanes*, il en a de meilleures pour y retourner après : le succès foudroyant de son petit livre, les libraires qui allaient le tirer par la manche : « Monsieur, faites-nous d'autres *Lettres Persanes* », les salons, qui se disputaient l'auteur à la mode. Du 19 août 1722 au 7 juillet 1723, puis du 14 août au 26 novembre 1724, de nombreux actes sont signés devant le notaire de La Brède par Mme de Montesquieu, pendant que son mari, reçu à l'hôtel de Soubise, et au Club de l'Entresol, place Vendôme, chez le président Hénault, collectionne les succès mondains et les succès féminins. Le plus flatteur pour lui fut, à la Cour de Chantilly, sa rencontre avec Mlle de Clermont, princesse du sang, qui descendait du grand Condé et de Mme de Montespan. C'est pour elle qu'il compose, en 1724, le *Temple de Gnide*, ce « bouquet aux parfums voluptueux, qui devait ravir Chantilly, et dont il ne reste plus guère qu'un arome, très subtil, de sachet desséché, dans un cabinet de rococo ».

Dans une lettre destinée à l'iinspiratrice du *Temple de Gnide*, Montesquieu écrit que si l'Amour lui avait laissé un cœur sensible, il l'aurait fait aimer si haut, qu'il lui aurait fallu mourir plutôt que d'avouer son secret.

A l'époque de ces badinages, Montesquieu vivait l'hôtel de Transylvanie, sur le quai des Théatins, où, par une rencontre piquante, les historiens du vieux Paris situent les amours du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut. L'hôtel devait son nom à François Rokoczi, prince de Transylvanie, qui l'habita de 1714 à 1717, et fut ensuite transformé en hôtel garni, avec salles de jeu. L'hôtel, sensiblement modifié à la fin du XVIIIe siècle, existe toujours, 9, quai Malaquais, au coin de la rue Bonaparte.

La duchesse de Gramont l'acheta et s'y installa le 1er octobre 1724, ce qui nous explique le changement d'adresse de Montesquieu entre le 21 juillet et le 17 août 1724, date où on le trouve rue de Beaune. A cette époque de sa vie il semble que son logis parisien ait été un simple pied-à-terre,

si l'on en juge par ses démêlés avec son propriétaire, Mme de Matharel. Celle-ci lui envoie un de ses amis, Danneville, qui parle à Montesquieu « comme s'il avait voulu l'escroquer » et le traite « comme il traita il y a un mois les deux catins du troisième ». Indigné de tels procédés, Montesquieu décide de rompre la location et il le fait savoir à Mme de Mathurel dans des termes qui méritent d'être cités :

« Je ne pouvais pas m'empêcher de vous demander l'appartement d'en haut, pour une raison que j'ai dite à Mme d'Herbigny, qui est que je ne puis pas habiter dans mon appartement si on fait du feu au troisième, parce que la fumée qui retombe dans ma chambre me chasse du lit tous les matins à sept heures, *souvent après m'être couché à quatre* ».

Trait édifiant pour les biographes! Pourquoi se coucher à quatre heures du matin, lorsqu'on est le futur auteur de l'*Esprit des Lois*, sinon pour user ses yeux sur de vieux grimoires? Mais les grands hommes ne ressemblent pas toujours à l'image que l'on se fait d'eux d'après les manuels de littérature. Pour nous rassurer sur les veilles de Montesquieu — du moins dans cette période de sa vie — relisons plutôt sa correspondance, et ce billet de Bulkeley, à qui Montesquieu venait de gagner 275 livres aux cartes, et qui reste impatient de « jouer encore avec lui jusqu'à sept heures du matin ».

Heureux au jeu, l'auteur du *Temple de Gnide* ne l'était pas moins en amour. Entre les *Lettres Persanes* et le voyage d'Italie — de 1721 à 1728 — se placent les billets les plus tendres, les plus passionnés qui soient sortis de sa plume et sa liaison avec Mme de Grave n'est peut-être pas étrangère à sa détermination d'abandonner ses obligations officielles à Bordeaux. Mais la vie mondaine, à Paris, n'avait pas moins d'attraits que la vie sentimentale. C'est un peu avant l'époque où Montesquieu vendit sa charge, que Mme de Lambert ouvrit le célèbre salon, dont il devait devenir l'un des hôtes les plus assidus : « Je soupire après mon retour, lui écrit-il de Bordeaux le 29 juillet 1726, après les mardis, après vous Madame, qui ornez tous les gens qui vous entourent, et je vous demande la continuation d'une amitié qui flatte mon cœur et par les endroits où il est tendre et par les endroits où il est vain. » Par la suite, chaque fois que Montesquieu s'éloignera de Paris, il aura la nostalgie « des mardis, c'est-à-dire des amis les plus chers que j'aie au monde ». « Rien de ce que je verrai ne me consolera des

mardis. Je les salue, ces heureux mardis, je les voyais autrefois avec plaisir, à présent c'est avec jalousie. »

Les lettres que Montesquieu reçoit à Paris, en février et en mai 1726, sont adressées rue de Beaune, « vis-à-vis l'hôtel de Nesle » ou « vis-à-vis l'hôtel de Maillé ». L'hôtel de Mailly-Nesle, que l'on distingue sur le plan de Turgot, correspondait aux actuels numéros 2 et 4 de la rue de Beaune et 29 du quai Voltaire. Aimable « vis-à-vis », si l'on songe que le duc de Mailly, marié en 1709, vécut dans cet hôtel jusqu'à 1737 : la future Mme de Châteauroux née en 1717, et ses sœurs, dont trois devaient partager avec elle les faveurs de Louis XV, ont donc été dans leur enfance les voisines de Montesquieu.

Un nouveau changement de domicile, dans le cours même de l'année 1726 laisse Montesquieu dans le quartier auquel il était attaché : rue des Saint-Pères. Il s'agit d'une simple chambre pour loger ses meubles en attendant une installation définitive, sur laquelle nous manquons de renseignements jusqu'au retour du voyage en Europe qui éloigna Montesquieu de Paris de 1728 à 1730, et même en fait 1733, puisque à son retour il fait un long séjour à Bordeaux et La Brède.

A partir de 1734, toutes les mentions indiquent que Montesquieu vivait rue Saint-Dominique. Ses correspondants spécifiaient tantôt « près l'hôtel du Nonce », tantôt « près des Jacobins ».

Le Nonce ayant habité, au cours du XVIII^e^ siècle, deux hôtels différents, rue Saint-Dominique, il s'est introduit une légère erreur d'identification chez quelques historiens qui ont placé le logis de Montesquieu près de l'actuelle Maison de la Chimie, au 28 de la rue Saint-Dominique. En réalité, dans la première moitié du XVIII^e^ siècle, la nonciature était située dans la partie de la rue Saint-Dominique, devenue aujourd'hui boulevard Saint-Germain, « entre les rues de Luynes et Saint-Guillaume ».

La rue de Luynes est située exactement en face de l'église Saint-Thomas-d'Aquin, nom que porte aujourd'hui la chapelle de l'ancien monastère des Jacobins, et le plan de Turgot montre dans cette partie de la rue Saint-Dominique une série de maisons construites au début du XVIII^e^ siècle, semble-t-il, sur le même modèle.

O vous, Parisiens, soucieux des souvenirs historiques qui jaillissent si nombreux au détour des rues d'autrefois, quand vous suivrez le boulevard Saint-Germain pour vous rendre

du carrefour de la rue du Bac au Café de Flore, et que vous passerez au droit de la rue de Luynes et de l'église Saint-Thomas-d'Aquin, ralentissez un instant votre marche en songeant que vous foulez, sur la chaussée élargie du boulevard, l'emplacement de la maison où Fitz-Patrick, Damours et Darcet, les fidèles secrétaires du Maître, se relayaient devant l'écritoire, dans les paisibles salons du premier étage où l'on va vous introduire.

Ce n'est pas comme à La Brède, aux fêtes du Centenaire, le Professeur Brèthe de la Gressaye qui conduira la visite, en évoquant les nobles loisirs du vigneron juriste, c'est un homme moins lettré mais plus méticuleux, Me Richebourg, qui va vous servir de guide. Mais, pour l'entendre, il faut faire le léger effort de remonter deux siècles en arrière.

Nous sommes le 5 mars 1755, trois semaines après le décès de Montesquieu. Me Richebourg, huissier priseur, accomplit son office à la requête des héritiers. Lorsque nous franchissons avec lui la porte cochère, ce qui nous accueille, au sortir des relents d'essence de l'actuel boulevard Saint-Germain, c'est un parfum de litière et d'écurie, car chez le Président de Montesquieu, comme derrière chacune des portes du noble faubourg, le rez-de-chaussée est occupé par les chevaux, les carrosses, les palefreniers.

Ici, l'équipage se compose de trois juments de l'âge de sept à huit ans, ayant, nous dit Me Richebourg, leurs queues, crins et oreilles, toutes prêtes à être attelées aux deux carrosses, le *berlingot* doublé de peluche de soie blanche et la chaise à deux places, doublée de velours d'Utrecht. Si vous ne l'avez deviné, l'*Encyclopédie* de Diderot vous apprendra que le berlingot est une petite berline, c'est-à-dire, comme son nom l'indique, un genre de voiture dont la mode a été lancée dans la capitale de Frédéric II. Les râteliers sont pleins et le grenier tient en réserve 25 bottes de foin, un cent de paille, une mine d'avoine.

Egalement au rez-de-chaussée, sur la rue, la cuisine, dans laquelle régnait naguère la ménagère irlandaise, Mlle Betty, est abondamment garnie : un tournebroche à manivelle, avec sa chaîne de cordage, quatre poêles à frire et une à marrons, une poissonnière, une bassinoire, une tourtière de tôle, une bouilloire de cuivre rouge, un couperet, deux hachoirs, un croc à pendre viande...

Si nous descendons dans la cave, nous trouvons 240 bouteilles de bordeaux rouge et 50 demi-bouteilles de pareil

vin, cachetées, 630 bouteilles de bordeaux blanc, cachetées.

Remontant au rez-de-chaussée, nous traversons la chambre du secrétaire, ayant vue sur la cour, garnie d'un lit, d'un bureau de bois noir à trois tiroirs, couvert de cuir noir, et de quatre fauteuils, avec des rideaux de fenêtre, de siamoise rayée.

Les appartements de l'écrivain occupent le premier étage. Ils comprennent une antichambre ayant vue sur la rue Saint-Dominique, la chambre à coucher avec sa garde-robe et la « chambre où couchent les domestiques », attenante, et « la salle de compagnie », nous dirions aujourd'hui le salon, qui donne sur la cour.

Comme dans nos aménagements les plus modernes, et aux antipodes de ce que réalisent les reconstitutions d'ancien, il n'y a pas, chez Montesquieu, d'œuvres d'art aux murs ni de bibelots sur les meubles : l'antichambre est entièrement tapissée de douze aunes de brocatelle, fond jaune à fleurs cramoisies, faisant le tour de la pièce, avec aux fenêtres des rideaux de toile de coton, à raies. Les murs de la chambre sont couverts de « tapisserie de haute lisse à personnages et verdure » et c'est seulement dans le salon qu'apparaissent deux tableaux, l'un représentant une bataille et l'autre une femme en buste.

Le reste des surfaces murales est garni d'une commode de palissandre, d'une armoire de chêne et de quatre « armoires en bibliothèque, de palissandre, à deux volets à jalousie de fil de laiton par haut, fermant à clef, à filets de cuivre ».

Dans le salon, comme dans la chambre, l'écrivain a des livres sous la main et il peut travailler n'importe où, car le salon et l'antichambre possèdent chacun un grand bureau, la chambre à coucher « une grande écritoire de chagrin noir avec la corne et le poudrier », et, par surcroît, la garde-robe voisine renferme « une petite écritoire de bureau, couverte de chagrin noir, garnie de son encrier, poudrier et porte-éponge d'argent », avec un cachet d'argent aux armes.

En revanche, l'argenterie comporte seulement une cuiller à ragoût, six cuillers et six fourchettes à bouche, cinq cuillers à café et six couteaux à manche d'argent; la vaisselle seulement cinq douzaines d'assiettes, six plats, un service à thé pour deux et un service à café pour six.

On conçoit, en lisant cette description, que Montesquieu se soit complu dans un tel cadre, encore plus défendu contre les contingences familiales que la tour de Montaigne : une

cave et une cuisine bien garnies, une bibliothèque abondante, la possibilité de traiter un très petit nombre d'amis.

Avant de quitter le logis parisien de Montesquieu, ouvrons, avec Me Richebourg, la grande armoire de bois de chêne et de hêtre de la garde-robe : allons-nous choisir l'habit de velours canelle, la veste bleue de gros de Naples, celle de velours ciselé cramoisi, de soie noire? chausser les paires de bas couleur ventre de biche? Pour ajouter une dernière touche au portrait d'intérieur ne vaut-il pas mieux se contenter de l'une des robes de chambre, en taffetas à raies jonquilles et gris de perle à carreaux rouges, ou en damas, à fond jaune, à fleurs jaunes et vertes, doublées de taffetas noir?

En habit de velours cramoisi ou en robe de chambre à raies jonquilles, Montesquieu aura un sourire indulgent pour ceux de nos lecteurs qui m'auront accompagné rue Saint-Dominique car, si les portes de son logis parisien se sont entrouvertes, pour la première fois depuis deux siècles, c'est grâce à celle qui veille avec tant de piété filiale sur le reliquaire de La Brède. C'est, en effet, à la demande de Mme la Comtesse de Chabannes, qui m'a déjà confié tant d'inédits de son aïeul, que Me Guitton, détenteur de l'inventaire du 3 mars 1755, m'a autorisé à le transcrire.

Parler de Montesquieu parisien n'est pas diminuer le rôle déterminant, dans l'évolution de son génie, des séjours à La Brède, ni l'enrichissement qu'il doit aux méditations dans ce cadre de paix incomparable. Comme l'a dit M. Léon Bérard, « c'est à la Brède qu'il faut aller pour rencontrer Montesquieu ». Certes, mais ne reste-t-il pas aussi un peu de lui dans ce faubourg Saint-Germain qui l'a entouré et fêté, où il a su allier quelques péchés de jeunesse aux plus hautes spéculations et, sous la désinvolture élégante du grand seigneur, se livrer à un labeur opiniâtre? Ce qu'il y a de plus neuf dans l'œuvre de Montesquieu c'est le goût de la documentation, et celle-ci, comme le prouvent ses cahiers de note, ses *Pensées*, son *Spicilège*, n'est pas livresque. La duchesse de Chaulnes l'a dépeint « faisant son livre dans la société ». En quête d'anecdotes cueillies sur le vif, de renseignements fournis par les témoins oculaires, il faisait alterner les séjours à Paris avec les méditations à la Brède. N'est-ce pas là le *secret* de sa vie parisienne?

SONNETS POUR DON JUAN

par ARMAND GODOY

I

Je ne suis pas celui dont les désirs voraces
Profanent l'arc-en-ciel et les chemins de croix,
Méprisant le mystique emblème des Trois Grâces
Pour le chercher dans le troupeau de Mille et trois.

Non, non, je ne suis pas celui qui se prélasse,
Tel un fauve repu, sur l'humble désarroi
Que creuse sans pitié ce sourire de glace
Lorsqu'il dit : « Pars! Adieu! Ne pense plus à moi! »

Je suis le troubadour amoureux d'une rose
Intangible où je viens implorer l'aube rose,
Le soir mauve et pieux, les secrets de la nuit,

La tentatrice mer, ses promesses lointaines,
Les soupirs des ruisseaux et les pleurs des fontaines.
Je suis le Séducteur qui veut être séduit.

II

Séduit par qui? Par toi, ma nostalgique Elvire,
Quand, sous les noirs atours d'un deuil prématuré,
Tu viendras retrouver ta joie et ton délire,
Et mes serments souillant le marbre et le cyprès?

Je n'ai rien oublié, ni l'encens, ni la myrrhe
Dont parfumait mes pieds ton cœur enamouré,

Ni tes prières, ni ta peur de me maudire.
Mais je pensais : « Après! Après! toujours Après! »

Un soir — t'en souvient-il? — sur les bords de l'abîme,
Tu faillis m'arracher à mon blasphème ultime.
Ton pardon me poussait vers les seuls amours vrais.

Depuis, songeant à toi, je regrette mes crimes.
Je crois trouver l'extase en tes douleurs sublimes.
Mais je me dis encore : « Après! toujours Après! »

III

Regarde! Le soleil caresse la colline.
De ses rayons derniers, enflamme l'horizon.
Ecoute l'Angelus! Sa voix est plus câline
Que celles qui frôlaient les murs de ta prison.

Les oiseaux rentrent dans leurs nids. L'ombre s'incline
Sur le mystère ailé de l'amour. La cloison
De nos doutes s'entr'ouvre au pied de l'aubépine
Où le Roi de la Nuit annonce l'oraison,

Les larmes et l'espoir de la nouvelle aurore,
L'instant qui fuit et le désir qui nous dévore,
L'implacable remords et les rêves défunts,

Ces jardins d'autrefois, ce silence sonore,
Ces lys et ces jasmins dont s'enivrent encore
Les vieux arbres penchés sur les jeunes parfums.

IV

Qui vive? — Don Quichotte! Il t'apporte l'armure,
Et la lance et l'estoc, terreur des malandrins,
Et son gras écuyer qui tremble et qui murmure
De trop sages conseils, tout chargés de refrains.

On connaît tes exploits, ta beauté, l'envergure
De ce courage ancré dans ton âme d'airain.

Mais l'errant Chevalier de la Triste Figure
Veut te montrer le cœur de l'Amour souverain.

Elle a sonné déjà, l'heure de la revanche.
Va! tout droit, mon petit. Dans ce coin de la Manche
— Ou Manche ou Paradis — attend ta destinée.

Et tu retourneras, sanctifié par Elle,
M'avouer, à genoux, demain, que la plus belle
Femme de l'Univers s'appelle Dulcinée.

V

Je sais que tu m'aimais malgré ton épouvante,
Malgré le spectre affreux de mon double délit,
Malgré ce diabolique orgueil dont je me vante
Dans la tendre promesse et le crime accompli.

Combien je t'eusse aimée aussi! Ta captivante
Beauté me touche moins que ton fier cœur, rempli
De fureur pour voiler mon regard qui te hante
A travers la Distance, et le Temps, et l'Oubli.

Ah! si j'avais brisé ma fidèle rapière!
Plus durs et plus brûlants que la poigne de pierre,
Sont tes pleurs, tes remords, ma honte de fuyard.

Car tu souffres, Anna, même dans ta lumière.
Et je scande pour toi la nocturne prière
Dont ma mère calmait mes premiers cauchemars.

VI

Je suis là, mon amour. Pourquoi donc cette crainte?
Pourquoi donc ces sursauts? Pourquoi donc ces soupirs?
Tout dort à la maison, et notre Vierge Sainte
Baigne dans Son Azur les plus noirs souvenirs.

Les Rois Mages ont-ils entendu ta complainte?
Te croyant déjà sage, ils sont prêts à partir.

Hâte-toi! Les yeux clos et la lumière éteinte!
Ah! combien de joujoux si tu veux bien dormir!

Lorque tu seras grand, pense à ta pauvre mère.
Fuis les mauvais plaisirs et la gloire éphémère,
Et l'amour travesti, l'orgueil sot et cruel.

Cherche les rêves doux de notre vie amère,
Celui des troubadours qu'on appelle chimère.
Les Rois Mages alors t'apporteront le Ciel.

VII

Ah! te voilà couard, tout à coup! Des prières!
Des aveux larmoyants! D'hypocrites remords!
Veux-tu donc imiter ces vieux thuriféraires
Du Ciel qui vont au bal oublier leurs chers morts,

Ou ces graves penseurs pour qui tout est poussière,
Femmes, beauté, désirs, et qui cherchent encor
— Toujours! — l'Effet ultime et la Cause première,
Alors qu'ici le droit est le droit du plus fort?

C'est toi seul qui vois clair. L'écho de tes conquêtes
Retentit dans nos cœurs comme l'appel aux fêtes
D'un amour infidèle et d'autant plus subtil

Et plus doux. Suis ta course et va, de belle en belle,
Capter l'heure furtive et le baiser rebelle,
Sans besoin de l'anneau ni de l'Ainsi soit-il.

VIII

Où sont-ils, les oiseaux? Qui les a mis en fuite?
Dans quels arbres lointains vont-ils forger leurs nids?
Chasseur? Epouvantail? Ou tendresse subite
Pour d'autres horizons que le Ciel a bénis?

Je vois flotter au vent l'Ombre d'un cénobite,
De son grand cœur de feu versant les infinis

Transports qui font rêver la douce marguerite,
La pieuse anémone et les chardons bannis.

Où sont-ils, les oiseaux? Le ruisseau les réclame
Et le petit Poucet les cherche dans les bois.
La fleur de Jéricho veut leur offrir son âme.

Ne reviendront-ils pas? J'entends pourtant leur voix.
Sur la brise à genoux et le lys qui se pâme,
Ils modulent le chant divin de Saint François.

IX

As-tu bien précisé ton pacte avec le Diable?
Et le prix de ton âme? Assez pour tes désirs?
A-t-il fixé le jour de ta fin misérable
Et l'heure sans douceur de tes derniers soupirs?

Méthodique brigand! Comme un simple comptable,
Tu chiffres tes forfaits pour mieux t'en souvenir,
Et, le crime classé, tu deviens presque aimable!
Tromper ne suffit pas. Il faut surtout haïr.

Pensais-tu consacrer ta flamme et ton courage
Surhumains à rester un vil coq de village?
A cheval, mon gaillard! Vite, fendons l'Ether!

Lisons. Ah! Marguerite! Et ta liste en est pleine!
Mais il y manque encor le nom royal d'Hélène.
Savoir! Vouloir! Pouvoir! A nous! Ciel! Terre! Enfer!

X

Connais-tu ce vieillard à la barbe fleurie,
Taciturne et bourru, qu'on appelle docteur?
Il parle de voyance et de sorcellerie.
Où veut-il emmener notre beau Séducteur?

— Oui, oui, je m'en souviens. Ce fut à la prairie,
Lorsqu'il était petit, pas trop, de ma hauteur.

Je venais de l'Eglise, et la Vierge Marie
M'avait dit d'être sage, en pensant au Seigneur.

Il voulait, lui, jouer, avec nous, à la balle.
La sienne bleu argent, la nôtre bleu opale.
Cela fit échanger des propos triomphants :

« Elle est belle, la mienne! » — « Et la nôtre, fidèle! »
Soudain, tomba du Ciel la douce ritournelle :
« Celui qui me reçoit en ces petits enfants... »

XI

— Il est mort. — Mort? — Bien mort. Allez chercher la bière.
La chapelle, ce soir. Demain, l'enterrement.
— Je crois bien qu'il voulait son manteau pour suaire.
— Pourquoi pleurer? L'aimiez-vous donc? — Infiniment.

— Ni couronnes, ni fleurs. Surtout pas de rapière!
— Mais que dit là-dessus son dernier testament?
— Je ne sais, et qu'importe? Une âme prisonnière
N'a, pour se délivrer, que le Saint-Sacrement...

Repose-toi, mon fils. Dors tout à fait tranquille.
Voilà calmée enfin ta frénétique argile.
Il est doux, mon silence. Il est doux, mon sommeil.

Qui va là? Qui va là? Mon fils, quelqu'un t'appelle.
Tu redeviens coquet? C'est Lui, ce n'est pas Elle.
Lui! Lui, dont le regard fait trembler le soleil.

XII

Tu m'avais demandé. Me voici. Jure! Jure!
Je te donnerai beaucoup plus qu'un louis d'or :
Mon cœur de scélérat, mon âme de parjure,
Mes baisers de Judas, sans peur et sans remords.

J'ai craché sur ton front la plus terrible injure,
Celle de t'appeler intéressé Mentor.

Laisse-moi! Laisse-moi! Va-t-en, je t'en conjure.
Je te hais, je te hais et te méprise encor.

Es-tu Roi? J'ai bien vu ta tunique écarlate.
Tu ne me parlais pas comme on parle aux bandits.
Ah! les cris des valets! ah! la voix de Pilate!

Je comprends maintenant pourquoi je t'ai maudit.
T'aimer trop et trop tard, Seigneur! Le Ciel éclate!
— « Tu seras avec moi, ce soir, au Paradis. »

L'homme au baiser de silence

par JOSEPH ZOBEL

De toute façon il allait me parler.

A vrai dire, je l'avais déjà senti à l'instant même où je m'asseyais à côté de lui et qu'il avait levé la tête en rangeant sa veste sur ses genoux.

J'en étais sûr.

Tous les bancs du square, devant l'église, étaient occupés, et il y avait même des jeunes gens assis par groupes de cinq ou six, garçons et filles, sur les taches d'ombre jetées sur le gravier par les tilleuls.

Je ne l'avais pas vu.

Debout, je regardais le jet d'eau près duquel une grande femme blonde, sans manches et le dos nu, assise à même la pierre, avait retiré ses chaussures pour se rafraîchir les pieds dans le petit bassin plat au milieu duquel l'eau s'érigeait en une fleur de cristal; et les nurses avaient beaucoup de mal à contenir l'envie qui agitait les bambins d'aller patauger. Le marchand de moulins à vent en celluloïd et de ballons roses et bleus, la petite charrette blanche du glacier, avaient momentanément perdu de leur force d'attraction; et c'était cette femme à la fois ravie et accablée de chaleur, dont les nurses disaient qu'elle devait être une Suédoise, qui déchaînait le tumulte parmi ces petits innocents. Heureusement, de temps en temps elle était délaissée pour une escadrille de pigeons qui s'échappaient des corniches de l'église et, qui, après avoir survolé le square, venaient atterrir sur le gravier où un vieux monsieur silencieux aux gestes imperceptibles, leur jetait des miettes et des graines.

En somme, un bel après-midi d'été. Un de ces après-midi où le temps qu'il fait résoud tous les désirs, toutes les insatisfactions, par la seule action de la clarté et de la chaleur.

Mais, toutes les places étant prises, pour changer de maintien, je suivais le contour de la pièce d'eau, me laissant distraire à chaque pas; et, comme dans la plupart des jardins publics, malgré les colloques des grandes personnes, les cris, les rires et les gambades des enfants, tout paraissait calme à souhait.

Lui, je ne le distinguais pas dans tout cela.

J'allais sans doute m'attarder encore pendant quelques instants à regarder le vieux monsieur qui attirait les pigeons du ciel, puis sortir du square, m'arrêter peut-être devant les détails de la façade de la vieille église, ensuite flâner un peu, compulser l'étalage du premier bouquiniste venu, enfin continuer de marcher, feignant de prêter quelque intérêt à chaque chose, comme on fait pour se défendre de l'ennui.

Or, ce fut lui qui me fit remarquer que l'extrémité du banc était inoccupée. Ou plutôt, me voyant venir, il crut que c'était à cause de cette place; et c'est au mouvement qu'il fit pour ramasser sa veste pliée sur ses jambes, et dont les pans retombaient, que je vis ce bout de banc qui s'offrait à moi.

A peine avais-je pris place qu'il s'était remis à lire son journal. Moi, je regardais l'espèce d'insecte métallique qui, posé haut sur trois pattes, faisait tournoyer des ailes pareilles à des voiles d'eau dont il effleurait la pelouse. Et puis, tout à coup, je sentis comme s'il eût voulu m'adresser la parole. Mais il hésitait. Je craignais qu'il n'osât pas; je m'en voulus alors d'avoir peut-être opposé à son geste et à son coup d'œil aimables un abord trop indifférent.

Il s'était passé une jambe sur l'autre, et son pantalon de flanelle grise découvrait sa chaussette mollement descendue autour de sa cheville. Ses souliers aux énormes semelles débordantes me faisaient l'effet de ces gros charrois montés sur dix pneus qui glissent lourdement

avec un ronflement paisible dans des paysages longés par des routes nationales. Mais moi aussi j'hésitais à me tourner vers lui. De temps en temps, il faisait crisser les feuilles du journal qu'il dépliait, repliait et pressait entre ses doigts. Pourtant, plus il devait avoir l'air absorbé par sa lecture, plus je ressentais avec acuité l'impression qu'il désirait me parler. J'attendais. D'une seconde à l'autre, il allait parler. J'en étais sûr. Il dirait, par exemple :

— Beau temps!

Et moi :

— N'est-ce pas? Cela me rappelle les après-midi de mai à Istanbul.

Alors, il s'écrierait :

— Ah! vous êtes allé à Istanbul?

Aussitôt nous nous mettrions à parler de beaux pays avec la frénésie de ceux à qui avait manqué depuis longtemps l'occasion de faire état de ce qu'ils aiment.

Nous serions très vite devenus des amis.

Toujours est-il que jusque-là il n'avait pas semblé porter la moindre attention à ce qui se trouvait en dehors de son journal. Cependant, je ne laissais pas de brûler à l'approche de l'instant où j'allais entendre sa voix. Si bien que je restais là, ramassé en moi-même, me refusant à toutes distractions, incapable de penser à quoi que ce fût; était-ce par crainte d'être pris de court, de bafouiller? Sinon je lui eusse crié :

— Parlez donc!

A un certain moment il me sembla que son regard se posait sur moi, par-dessus son journal. Enfin il allait ouvrir la bouche, et j'étais près d'exploser, de m'écrier :

— Ça y est! J'aurais parié que vous... J'en étais sûr!... C'est drôle!

Ce fut en vain que j'attendis. Je n'abandonnais pas cependant mon pari avec moi-même.

Je m'adossai au banc; je laissai mon regard errer dans le square dont il sembla que je m'étais absenté pendant un long moment.

Rien n'avait changé, sauf que toute la partie du banc

après lui s'était vidée et que, le vieux monsieur ayant disparu, les pigeons, au lieu de s'abattre en nombre sur le sol, voletaient haut devant la façade de l'église et venaient se poser un de ci, un de là, avec un froufroutement d'ailes, faisaient quelques pas et reprenaient l'air, perdant parfois une plume qui descendait, tourbillonnant en piqué, et que les gosses se bousculaient à qui l'attraperait avant qu'elle ait atteint le sol, pendant qu'elle était pour ainsi dire encore vivante.

Mais en réalité rien ne pouvait retenir mon attention.

Une espèce de lassitude s'épandit en moi; le sentiment de sa présence m'abandonna peu à peu.

Alors je me levai; mais dans le mouvement que je fis instinctivement pour regarder si je n'oubliais rien sur le banc, mes yeux dévièrent sur cet homme qui me fixait avec une telle vivacité que je lui dis, croyant peut-être l'avoir dérangé de quelque manière :

— Pardon, Monsieur.

— Comment, vous partez? me demanda-t-il.

— Oui, répondis-je avec complaisance; cela fait un moment que je suis là...

Et lui :

— Vous vous ennuyiez?

— Pas précisément, lui dis-je, mais...

— Moi, si! j'aurais voulu vous parler, mais vous paraissiez soucieux.

Il souriait, et sa voix était comme un accordéon entre les mains d'un enfant.

— Vous partez pour de bon? reprit-il.

— Oui, j'aime autant rentrer.

Alors, jetant un rapide coup d'œil à sa montre, il se leva et dit :

— Vous avez peut-être raison.

Il avait mis sa veste sur son bras; une veste de velours bleu comme il s'en faisait cette année-là. Il était grand et portait une chemise vert foncé, quadrillée de filets blancs et noirs, dont les poches sur la poitrine semblaient lui tirer les épaules par leur poids de carnets, de porte-mines et de stylos. Grand, solide selon toute appa-

rence, mais tel un enfant qui a trop poussé; une nonchalance dans les mouvements et une application parfois maladroite dans chaque phrase qu'il disait avec un accent qui ne m'avait pas frappé au premier abord.

Je voulus lui offrir une boisson dans un des cafés qui entouraient le square, mais il me dit :

— Marchons plutôt, ne voulez-vous pas?

Le soleil faisait miroiter les vitrines des magasins, mais l'on voyait qu'il n'en avait plus pour longtemps. C'était une rue dont les enseignes m'étaient familières, où je savais même les noms de presque tous les commerçants; celle par laquelle je commençais et terminais ma journée depuis des années. Une rue que l'accoutumance avait rendue pour moi aussi commode que banale. Or, voilà que j'en étais à la montrer à cet homme; et je lui en parlais comme ces gens qui semblent n'apprécier la valeur et la beauté de leurs biens ou de leurs pays que lorsqu'ils ont l'avantage d'en faire les honneurs.

De temps en temps il levait la tête et s'exclamait :

— Ah oui!...

sous l'éclat du soleil qui le faisait grimacer. Je me réjouissais surtout de l'air émerveillé dont il m'écoutait, de l'attention souriante qu'il prêtait à mes paroles et qui, semblait-il, allait au delà de ce que je disais. Bien plus, il paraissait ne pas tellement suivre ce que je disais, et trahir je ne sais quel contentement qui, en ma compagnie, s'était éveillé; et cela m'incitait d'autant plus à parler, à marcher d'un pas qui était à la cadence du sien; et je faisais corps avec la rue, j'étais bien engrené dans l'après-midi.

— Et c'est ici que j'habite, lui dis-je enfin sur le ton des guides de musées annonçant : « La visite est terminée. »

— Ah oui! fit-il en considérant l'immeuble de bas en haut, avec un sourire condescendant, comme si c'eût été le plus pauvre de mes oncles que je venais de lui présenter.

Mais il n'eut pas l'air de comprendre que je le saluais en même temps, pour m'engager sous le porche sombre,

libre à lui de continuer à descendre la rue ou de retourner sur ses pas. Ou bien, contrairement à mes intentions, aurais-je laissé glisser une intonation qui ressemblât à une invite, en disant : « C'est ici... »? Car il repartit, en guise de compliment :

— Mais ce n'est pas mal du tout.

Puis il ajouta :

— C'est tellement gentil à vous de m'inviter comme ça, tout simplement, par sympathie! C'est une chose rare, vous savez!

J'eus cependant le scrupule de n'avoir pas assez insisté sur la sordidité de ma chambre, qui m'avait toujours empêché de recevoir personne. Je n'avais pas réfléchi; sinon j'eusse contenu le bon naturel, la naïveté, je l'avoue, à laquelle je me repentais presque d'avoir cédé; et je lui dis, en mettant la clé sur la porte :

— Je vous avertis que ce sera la chambre la plus affreuse que vous ayez vue.

— Pensez-vous! dit-il.

Tout l'attira si vivement, qu'il se ruait, autant dire, d'un coin à l'autre, s'écriant :

— Oh! vous avez des œuvres de Ramuz? J'adore Ramuz... Vous aimez aussi Tchekhov? Ah!...

Et puis :

— Les beaux petits santons! En Roumanie, les vieilles femmes, à la campagne, en fabriquent qui sont ravissants...

Il se penchait à toucher presque du nez chaque objet, peut-être à cause de la pénombre qui habitait la pièce même aux heures ensoleillées de l'année. Je le suivais, je lui savais gré de découvrir ma pacotille sentimentale disséminée sur la cheminée, sur des planches mal rabotées, sur un guéridon de jardin en tôle à moitié décapée qui occupait une trop grande partie du peu d'espace laissé par une armoire et le lit, trop large pour moi seul, mais pas du tout confortable, avec ses ressorts qui grinçaient et se détendaient à chacun de mes mouvements.

D'une rangée de brochures, maintenues par deux

morceaux de brique rouge sur ma table de chevet, il avait tiré un recueil de poèmes qu'il feuilletait avec curiosité. Quelque trouvaille, quasi miraculeuse pour moi, faite en fouinant au hasard chez un bouquiniste, et que je n'avais pas encore lue, et — il en est souvent ainsi — que je ne lirais peut-être jamais.

— Asseyez-vous donc, lui dis-je enfin, indiquant l'unique chaise de la chambre.

Mais il se mit sur le lit, ayant jeté sa veste à côté de lui, et s'exclama, lorsque le bruit des ressorts se fut calmé :

— Ah! ce qu'on est bien chez vous!

Il s'était renversé en arrière, appuyé sur un coude, ce qui lui déviait la carrure, et sur sa jambe reposait une main longue, épaisse et débonnaire, qu'il élevait et laissait retomber doucement tandis qu'il disait :

— Vous ne sauriez croire le don que vous me faites de m'avoir invité, comme ça, chez vous.

A demi étendu, ainsi, il paraissait encore plus grand que debout, à cause de l'exiguïté de la pièce, peut-être. Son poids écrasait le bord du lit sous le plaid râpé dont je cachais le couvre-pied crasseux de l'hôtel, comme si tout allait basculer; et j'admirais la placidité avec laquelle il reposait là, aspirant largement, comme s'il eût été sur une hauteur, rassasié d'air pur.

— Mais asseyez-vous, me fit-il avec un air moqueur, en m'indiquant la chaise.

Sans m'en apercevoir, en effet, je restais debout, tout au plaisir de le voir se mettre à son aise. Mais au lieu de m'asseoir, je lui demandai :

— Qu'aimeriez-vous boire, un alcool ou un peu de thé?

— Rien, dit-il; je ne veux vous causer aucun dérangement, ni vous priver de quoi que ce soit.

J'essayai de le tenter en lui montrant le paquet de thé qui était de bonne qualité, d'après la présentation, le réchaud électrique et un flacon de marc de raisin, qui m'avait été offert, comme je le précisai.

Il ne voulut rien savoir.

— Vous ne savez pas, disait-il, combien je suis heureux,

là, comme ça. Tellement heureux, que je ne désire même pas savoir votre nom; ni ce que vous faites dans la vie, comme on dit. Votre hospitalité, votre gentillesse, et puis l'âme de cette chambre... C'est curieux comme vous transformez les choses en les plaçant près de vous, dans votre champ magnétique, oserais-je dire!... Enfin, merci. Tout est déjà parfait.

Je rangeai le paquet de thé, mais laissai le flacon sur la table.

— Tenez, me dit-il, si vous permettez, je vais fumer une cigarette. Faites-moi le plaisir d'en accepter une.

Je n'avais pas de cigarettes. Je n'en avais presque jamais, piètre et condescendant fumeur que j'ai toujours été. Il s'était redressé pour allumer celle qu'il m'avait tendue, et c'est moi qui l'invitai à se remettre tel qu'il était. Je déposai alors sur le lit le vieux bol à barbe en porcelaine qui me servait de vide-poches et, à l'occasion, de cendrier.

Il se renversa doucement sur le dos, étendit ses bras en croix, et c'était tout son buste qui se trouvait ainsi étalé et remonté, tandis que, les jambes allongées, la cigarette coincée à ses lèvres, il tirait d'abondantes bouffées, sans parler.

J'étais assis près de la table, je fumais avec ce manque d'élégance qui fait que mes amis me comparent chaque fois à un polisson étrennant sa première cigarette. Je me sentais bien de ne pas parler.

Ce fut lui qui, au bout d'un moment :

— Je vais vous dire quelque chose...

sans bouger; et comme s'il se fût plutôt adressé à la fumée qui s'enroulait, s'étirait et s'évadait dans l'air, au-dessus de lui :

— Quelque chose, reprit-il, qui va peut-être vous sembler futile, mais... Non, ce ne sont pas de simples coïncidences. Figurez-vous que n'importe où je me trouve, c'est toujours la même personne qui vient m'adresser la parole, qui vient s'asseoir auprès de moi.

Je remarquai alors qu'il avait fermé les yeux, et sa respiration était devenue plus courte, comme si les mots

éprouvaient quelque difficulté à se libérer de sa poitrine.

— Toujours le même type d'homme, disait-il. A maintes reprises j'ai tenté de me révolter, de le repousser. Mais il revient et s'impose à mon attention, à ma pitié ou à mon amitié. Donc il a suffi que, dans le square, cet après-midi, vous soyez venu vous mettre à côté de moi et que vous m'ayez regardé une seule fois pour que j'aie été sûr que vous étiez tel que je vous vois. Inutile de me raconter quoi que ce soit de votre situation, de vos qualités, de vos luttes, de vos ambitions, de ce que vous devez souffrir... Plusieurs me l'ont déjà raconté pour vous. C'est donc comme si, à quelques détails près, je vous connaissais de longue date. Tout ce que vous m'avez dit, — peu de choses, n'est-ce pas? — depuis que nous avons engagé la conversation dans le square, et votre gentillesse, tout cela n'a fait, en somme, que vous rappeler à moi.

« ... Comme si vous eussiez été le merveilleux camarade avec qui je peignis pendant plus d'un mois, dans une petite ville, près de Hanovre, l'an dernier. Nous faisions même le projet d'exposer ensemble. Mais un matin, moi qui ne lis presque jamais les journaux, je tombe sur un article qui rendait compte de l'essai de la bombe à hydrogène. Alors je me dis que ce n'était vraiment plus la peine; si le monde en était là... J'ai tout laissé tomber. Evidemment, j'ai eu tort. Mais depuis j'ai changé, soyez-en certain. Il ne faut pas avoir peur; même pas des bombes à hydrogène.

« Vous me faites penser aussi à un homme charmant, qui a été divinement bon pour moi dans un camp de concentration où j'ai été pendant la guerre...

« Et puis, à Helsinki — oh! il y a longtemps — j'avais un ami, un copain, mais alors un frère : c'était un nègre. Martiniquais, je crois, mais il n'aimait pas qu'on lui demandât de quel pays il était. C'était à ses oreilles la question la plus malveillante, la plus hostile qui fût; et il s'emportait même lorsqu'il l'entendait poser à quelqu'un d'autre. Eh bien, j'ai pleuré comme un gosse le jour où nous nous sommes quittés. A Helsinki... Il

dansait dans une espèce de night club, torse nu, sur un grand tam-tam qu'il faisait résonner avec ses pieds nus. Extraordinaire! Sur un rythme qui vous mangeait le sang, sa danse était plutôt statique : simplement une succession sans fin d'attitudes mesurées et d'expressions fantastiques ou drôles. Mais en regardant cela vous ne respiriez plus. Puis, brusquement, c'était le fou rire. Mais aussitôt la salle s'éteignait; en même temps une espèce de brindille s'allumait entre ses doigts, et, le visage et la poitrine, qu'il avait immense, à peine éclairés, il chantait des negro-spirituals, en feignant de marcher lentement, s'accompagnant ainsi, au bruit de ses pieds qu'on ne voyait pas, sur le tam-tam. Toute la salle tombée dans l'obscurité. Pas un souffle. On eût cru que le pays entier était devenu une forêt sacrée (on avait une impression de troncs d'arbres gigantesques et de lianes inextricables) où l'on voyait passer cet homme, une faible lueur à la main et chantant des chants de ferveur et de désespoir. Quelle voix!

« Et quel être! Un trésor d'intelligence, de sentiments, de dons, de force! Vous ne pouvez pas savoir la chance que c'est d'avoir pour camarade un noir dans ces pays où jusqu'aux plus belles couleurs de la vie se présentent ordinairement sous une pellicule de glace, une enveloppe de brume! Antoine, il s'appelait. A Helsinki... Oh! il y a longtemps. »

Il s'était tu et il recommençait de fumer; il portait sa cigarette à la bouche et laissait lentement retomber sa main sur le lit. Je crois qu'il gardait toujours les yeux fermés.

Tout à coup, il se redressa à demi, et comme pour me secouer :

— Mais vous ne dites rien!

J'en convins en souriant de confusion.

Les ressorts du vieux sommier vibraient encore avec une résonance de contrebasse que l'on pince.

— Vous aimez mieux écouter parler les gens, je vois... Mais vous n'êtes pas non plus très questionneur.

Ses cheveux précipités sur le front, il écarquillait

les yeux, tel un homme qui s'éveille en sursaut. Il riait.

Puis il s'appliqua à écraser son mégot au creux du bol à barbe, la tête baissée, presque sans visage sous ses cheveux éboulés.

Alors, mes yeux venant à s'arrêter sur l'alcool qui était resté sur la table, je lui proposai, la main sur le flacon :

— Une goutte, maintenant?

— Non, dit-il. Vraiment rien. Tout va bien comme ça. Merci... Mais servez-vous si vous avez soif.

— Eh bien, répartis-je, en avisant la plaquette de vers qu'il avait abandonnée à côté de lui, je vais vous offrir ce petit livre... ou n'importe quel autre qui vous fasse plaisir. Ce sera un souvenir...

— Non, non! Vous êtes trop chic. D'ailleurs, je ne sais pas lire le français. Je le parle comme ça, pas trop mal; mais c'est tout. Je vous dirai même que c'est une des langues que je possède le moins.

Il avait repris la brochure, et, sans la regarder, passait doucement sa paume sur le papier lisse et transparent qui en voilait la couverture ivoire. Puis il la déposa.

— Non, merci, redit-il. N'essayez pas de vous démunir de quoi que ce soit pour moi. Je suis en train d'user de ce que vous avez de plus rare, d'inépuisable, et vous croyez devoir m'offrir encore du thé, de l'alcool, des objets!

Alors, je m'empressai de lui demander :

— Vous avez beaucoup voyagé?

— Voyagé, si l'on veut, fit-il, la tête à nouveau baissée. Ce que je fais s'appelle plutôt vagabonder... Il faut dire aussi qu'au train où vont les choses on a le pressentiment que d'ici peu on ne pourra plus bouger. Vous ne croyez pas?

Nous parlions de ce bateau qui transportait des Juifs vers la Palestine, tour à tour arraisonné, traqué et sans refuge, et brusquement il me dit :

— Et vous? Que ne vous êtes-vous fait pasteur, par exemple?

La singularité de la question me fit pouffer de rire.

— Pourtant, reprit-il en se remettant sur le bord du lit, pourtant quel succès vous eussiez eu à propager l'Evangile! N'importe quel évangile, au reste...

Il ne souriait plus. Il était assis, les épaules penchées en avant, ses deux longues mains tendues, les yeux ouverts à vif.

— Ce sont des boulots, poursuivait-il, qui s'appuieraient bien sur cette force que vous avez dans le cœur.

Une main coiffant chaque genou, il ne disait plus rien. Il regardait à ses pieds la descente de lit râpée, ou bien — moi aussi — le dessin en pointillé qui ornait le bout de ses souliers.

Enfin, il allongea le bras, prit sa veste au pied du lit, et me dit :

— Mille fois merci pour votre hospitalité.

Mais une telle mélancolie lui était montée dans le regard et dans la voix que machinalement, je m'écriai :

— Comment, vous partez? Déjà? Mais je vous reverrai... Demain, à midi, tenez! Si ça vous fait plaisir nous pourrions déjeuner...

Il s'était levé, il secouait la tête; et à me trouver face à face avec lui, je voyais qu'il n'était guère plus grand que moi. Il secouait la tête pendant tout ce que je disais, jusqu'à me couper la parole.

— Ce n'est pas possible, dit-il. Je pars cette nuit. Pour Barcelone.

— Barcelone! répétai-je; mais vous reviendrez bien? Et puis, vous m'enverrez une carte postale!...

Debout, sa veste sur le bras, où dépassait le journal qu'il avait plié dans sa poche, il m'interrompit avec son même balancement de la tête; et il ajouta :

— Non, je n'écris jamais. Excusez-moi.

J'étais en peine de dissimuler mon embarras.

Alors, il fit deux ou trois pas vers la porte, et, se tournant brusquement :

— Vous permettez que je vous embrasse?

Ce fut moi qui m'avançai jusqu'à lui, et qui pris entre mes mains sa tête que je pressai sur ma joue, très fort,

sentant ses pousses imperceptibles de barbe me pénétrer d'un picotement aigu.

Puis, d'un pas tranquille, il alla ouvrir la porte, et se tourna encore : un beau sourire avivait son visage.

Il me fit un signe, élevant la main, et sortit à reculons en refermant doucement la porte.

Debout, au milieu de la chambre, je continuais à masser ma joue imprégnée de l'ineffable baiser.

En moi aussi, était resté un silence étrange.

ARTHUR DE GOBINEAU ET RICHARD LESCLIDE

Documents inédits

par MAURICE-PIERRE BOYÉ

Il y a un peu plus d'un siècle à peine, en 1850, Arthur de Gobineau accomplissait à Berne ses débuts de diplomate. Agé de trentre-quatre ans, ce jeune aristocrate pauvre faisait en quelque sorte « peau neuve ». Il avait connu jusque là l'existence difficile, et pleine d'aléas, de l'homme de lettres. Ses débuts avaient passé quelque peu inaperçus. Poète, il avait publié les *Cousins d'Isis,* en 1844, et la *Chronique Rimée de Jean Chouan,* en 1846. Romancier, il avait été plus heureux. Le *Prisonnier Chanceux* avait paru à la *Quotidienne, Ternove* aux *Débats* et *l'Abbaye de Typhaine* à *l'Union.* Tout cela ne l'avait pas enrichi, ni la fondation de la *Revue Provinciale,* et, en 1849, Gobineau était contraint d'habiter un modeste logement à Courbevoie. La Seine le séparait de la petite maison, rue de Longchamp, à Neuilly, où Théophile Gautier allait bientôt venir vivre.

Les événements de 1848, on le sait, n'arrangèrent pas les affaires des écrivains, même les plus favorisés, tel George Sand. Arthur de Gobineau connaissait quelques compensations. Il avait su nouer de solides et profitables amitiés; celle, par exemple, d'Alexis de Tocqueville. Aux dernières années de la monarchie de Juillet, le 10 septembre 1846, il avait épousé à Saint-Philippe du Roule Clémence Monnerot. Une fille leur était née, le 15 septembre 1848. Les charges n'en étaient que plus lourdes et l'avenir plus redoutable. Quel parti prendre? L'idée ne vint jamais à Gobineau d'abandonner totalement la littérature. Il caressait déjà dans son

esprit l'idée de son *Essai sur l'Inégalité des Races Humaines*. Pour l'heure, il s'agissait de vivre.

Dès que M. de Tocqueville fut nommé aux Affaires Etrangères, il songea à son jeune ami et le fit nommer chef de son cabinet. L'auteur de *Ternove* aborde la Carrière, qu'il n'abandonnera plus. Sa vie matérielle est désormais assurée. Après le départ de M. de Tocqueville du ministère, Louis Napoléon donne l'intérimat des Affaires Etrangères au général marquis d'Hautpoul. Ce dernier avait été le compagnon et l'ami du père d'Arthur, le commandant Louis de Gobineau, au temps de Charles X. Il fit nommer le fils Premier Secrétaire à l'ambassade de Berne. Arthur, suivi de sa femme et de sa fille, quitta aussitôt Paris pour la Suisse.

L'installation fut quelque peu décevante. Le premier secrétaire ne s'entend guère avec son patron, M. de Reinhard, et l'ambassadrice jalouse la jeunesse de Mme de Gobineau. Arthur s'est installé rue des Gentilshommes — comme il se doit! — à quelques pas de l'hôtel d'Erlach, la seule famille qu'il aime fréquenter ici, avec les Watteville. Ses moments de loisir, Gobineau les emploie à ses écrits. Il reprend ce poème de *Manfredine*, dont il ne peut sortir, et rédige les premières pages de son *Essai sur l'Inégalité*.

Le bordelais Richard Lesclide (1), né en 1825, était de neuf ans son cadet. Il avait été, à la curieuse Pension Benoit, le condisciple de Charles Monselet, lequel ne cessera de demeurer son ami. Richard Lesclide, écrivain souple et spirituel, esprit curieux et cultivé, avait fait ses débuts de journaliste au *Courrier de la Gironde*. Comment et par quel truchement était-il entré en relation avec Arthur de Gobineau? Les documents en notre possession ne nous le révèlent pas. Il est permis de supposer que le trait d'union entre les deux hommes fut cette *Revue Provinciale* que Gobineau dirigeait et à laquelle Lesclide collabora. Il y donna une étude sur Henry Mürger, puis une seconde sur Balzac. Mais la raison profonde de leur amitié fut Bordeaux.

Vapereau, qui n'est pas toujours à une erreur près, fait naître Gobineau à Bordeaux, en 1810, alors qu'en réalité il vit le jour à Ville d'Avray, en 1816. Il passa son enfance en

(1) Les textes inédits utilisés pour cette étude — lettres d'Arthur de Gobineau et journal intime de Richard Lesclide — nous ont été remis par notre regrettée amie Mme Juana Richard-Lesclide, veuve du dernier secrétaire de Victor Hugo, à qui reviennent notre profonde gratitude et notre vieille amitié.

Normandie, puis séjourna en Bretagne, son père s'étant retiré à Lorient. Gobineau n'était donc pas bordelais, bien qu'il se dise tel dans ses lettres, mais possédait des attaches bordelaises authentiques et profondes auxquelles il tenait (2). Il était fier des ancêtres qu'il y eut, notamment de cet Etienne de Gobineau, marchand et consul de Bordeaux, « qui fit preuve de grand courage lors de la Saint-Barthélemy », rappelle J. N. Faure-Biguet dans son excellente biographie de Gobineau. En 1849, aux plus mauvais jours de sa vie difficile, Arthur songea à aller porter ses pénates à Bordeaux, qu'il ne cesse d'appeler « la belle ville ». Il en fit part à son jeune ami Lesclide. Quand il tente de faire jouer ce drame en vers d'*Alexandre*, auquel il semble avoir beaucoup tenu, c'est encore vers le théâtre de Bordeaux que se dirigent ses tentatives. Il a un faible évident pour cette ville où sa famille, jadis, a tenu un rôle important.

La première lettre, parmi celles de Gobineau à Richard Lesclide que nous avons retrouvées, date du 10 mars 1849. Elle nous précise ses préoccupations d'alors. La voici :

Je vous dois mille remerciements pour votre bienveillant article dans le *Courrier de la Gironde*. La *Revue Provinciale* a été appréciée par vous avec une indulgence de collaborateur, j'oserai même dire d'ami, et je ne saurais trop vous en témoigner ma gratitude. Je débute cependant bien mal auprès de vous, puisque après vous avoir fait demander votre article (3) pour notre cahier du 15 avril, je me vois forcé de le reporter au 15 mai. Vous savez trop de combien d'imprévus la composition d'une revue est bariolée pour ne pas me pardonner ce retard, je vous l'assure, bien involontaire. Je me crois aussi dans l'obligation de vous demander la permission de faire quelques rares et très délicates coupures dans l'excellent travail dont vous avez bien voulu disposer en notre faveur. Nous n'avons que cinq feuilles, et... c'est une raison bien banale et peu littéraire, mais de nécessité. Du reste, j'espère bien qu'avant peu nous en serons débarrassés et que nous paraîtrons tous les 15 jours. Le public veut bien nous rendre cette transformation de jour en jour plus possible. Nous recevrons avec plaisir l'autre travail que vous nous annoncez (4).

Voulez-vous bien me permettre maintenant d'avoir recours à votre extrême obligeance? Voici ce dont il s'agit : Je fais de la décentralisation pour tout de bon, ainsi que j'espère bien que vous me faites l'honneur de le penser, et au risque, bien plus, avec la certitude *d'y perdre* matériellement, je préférerai être pour le faire comme je le suis *de naissance* un écrivain de province à rester un écrivain de Paris. Je m'étais donc résolu, comme bordelais que j'ai

(2) L'hôtel de Gobineau donne sur les célèbres Allées de Tourny.
(3) Sur Mürger?
(4) Sans doute, celui sur Balzac.

bien l'honneur d'être, d'écrire au directeur de votre théâtre, dont on m'avait parlé comme d'un monsieur intelligent, pour voir s'il ne serait pas possible de traiter avec lui pour la représentation d'une pièce que j'ai achevée avec beaucoup de soins et d'amour, je vous assure. Vous comprendrez que c'est une très grosse affaire pour moi, quand je vous aurai dit que la chose est en cinq actes et qui plus est, en vers. J'y allais donc de bon pied, bon argent, dans mon désir de me montrer bon bordelais, donnant, non des broutilles, mais ce que j'ai de mieux.

Bien que dans ma lettre j'eusse un peu dit à M. Mélier de quoi il s'agissait, et le mobile qui me faisait agir et commettre ce qui aurait passé certainement ici pour une singularité, M. Mélier m'a répondu, après un très long silence, une lettre où je crois qu'il comprend très mal la question. D'abord, il me paraît qu'il me croit un peu plus novice en fait de vie littéraire qu'hélas! je ne suis et malgré mon extrême modestie en laquelle je vous prie, Monsieur, d'avoir une foi implicite, je peux admettre difficilement que je sois un auteur qui va gagner ses éperons. Les miens ne sont pas très dorés, sans doute, mais pourtant je les ai et ils tiennent à mes bottes. Puis, M. Mélier me demande tout bonnement mon manuscrit et en aucune façon ne s'explique dans les cinq ou six lignes qu'il veut bien m'adresser. Voilà bien du verbiage pour en arriver à vous prier, puisque vous le voyez sans doute souvent, pour le *Duché d'Aquitaine* (dont nous ne manquerons pas de vous informer à notre tour) de bien vouloir lui dire que j'ai reçu sa lettre, mais qu'elle ne m'offre aucune garantie et par conséquent que je ne puis lui envoyer mon manuscrit; l'affaire restera donc comme non avenue, et ma proposition tombe dans l'eau. Me permettrez-vous, Monsieur, de requérir de vous ce petit service? Je vous prie d'avance d'en agréer toutes mes excuses et tous mes remerciements.

Du reste, je ne renonce pas tout à fait à transporter peu à peu mes pénates littéraires dans mon pays, et cela grâce à vous. Si vous voulez bien m'en accorder la permission, j'aurai l'honneur de vous faire envoyer un exemplaire d'un roman intitulé le *Prisonnier Chanceux* qui a paru il y a deux ans à peu près. Dans quelques mois, je le ferai suivre, toujours avec votre permission, d'un autre roman qui est sous presse : *Nicolas Belavoir* et d'un autre encore également sous presse : *Ternove*, paru dans les *Débats* jusqu'au moment de la Révolution qui, du reste, a fait rester tous mes volumes chez l'éditeur. J'y joindrais les *Adieux de Don Juan* que je n'ai donné qu'à des amis. Si vous étiez assez bon pour appeler sur tout cela les yeux du public du *Courrier*, je vous en serais particulièrement reconnaissant.

Je suis honteux d'un si long verbiage, Monsieur, et je tourne court en vous priant d'agréer l'assurance de la bien haute considération de votre dévoué serviteur.

ARTHUR DE GOBINEAU.

Courbevoie (Seine), rue du Château, 26.

J'appellerai aussi votre attention au mois de juin sur un roman que l'*Union* a de moi et, plus tard, sur deux autres qui sont à la *Patrie* et à la *Presse*.

Quelques mois plus tard, l'existence de Gobineau s'est transformée. Il en a fini avec les décevantes promesses de la littérature! Ses nouvelles occupations accaparent tout son temps. Ecoutons-le :

Si je ne vous ai pas répondu encore, cher Monsieur, c'est que je suis devenu depuis quelque temps chef du cabinet du Ministre (5). Cela n'a pas entamé le moins du monde ma reconnaissance pour votre très bon et trop aimable travail à mon sujet. Ce que je vous reproche, c'est d'avoir été trop indulgent. Votre article pour la *Revue Provinciale* est en bonnes mains et je ne doute pas qu'il n'ait son tour. Quant à moi, je suis hors d'état de m'en occuper.

Cela ne m'empêche pas d'être toujours à vous et de vouloir rester votre bien attaché serviteur,

ARTHUR DE GOBINEAU.

Si vous m'écrivez, écrivez-moi au Ministère où je demeure.

Richard Lesclide vient faire un séjour à Paris en août et septembre 1849. Dans son *Journal Intime*, demeuré inédit, nous lisons à la date du 28 août : « La *Revue Provinciale* a déménagé on ne sait où. J'ai été au Ministère des Affaires Etrangères me renseigner auprès de Gobineau, je n'ai pas pu le rencontrer. » Le 6 septembre, Lesclide eut plus de chance :

En revenant (du faubourg Saint-Antoine), j'entrai au Ministère des Affaires Etrangères et le jeune Gobineau vint enfin se jeter dans mes bras. Nous causâmes quelque temps, il fut exquis et m'apprit le décès de la *Revue Provinciale*. Je le déplorai avec lui. Il me présenta son ami d'Avril, charmant garçon qui vient quelquefois à Bordeaux. Nous fîmes un grand commerce souvent interrompu. Quel tracas dans ce ministère! C'est magnifique, tout en velours. On passe, on va, on vient. Les huissiers sont en habit avec des chaînes. Ils portent de grands paniers de lettres qu'ils vident dans des mannequins. De bureau à bureau, ils correspondent par lettres. Je crois que le ministre aurait besoin d'un pain à cacheter qu'il enverrait une dépêche rien que pour ça. Je le quittai enfin et il me fit promettre de lui écrire. Je voulus le décider à trahir les secrets de l'Etat pour me faire gagner à la Bourse, mais il ne voulut pas prendre cela sur lui.

La première lettre qu'Arthur de Gobineau adressa de Berne à Richard Lesclide est datée du 18 janvier 1850 :

Voilà bien des siècles, écrit-il, que je n'ai eu de vos nouvelles

(5) Gobineau écrit sur un papier à en-tête du Ministère des Affaires Etrangères.

et que je ne vous ai donné des miennes et je crains même de n'avoir pas encore répondu à votre dernière lettre. Je serais donc, dans ce cas-là, coupable, si je n'avais pour m'excuser les embarras d'un départ d'hiver et aussi d'une installation qui n'a pas été sans difficulté, avec la rareté et la chèreté des logements; j'ajoute à toutes ces raisons-là mon repentir, et si vous n'êtes pas touché, c'est que vous avez un cœur de roche.

J'avoue à ma honte que tout en me rappelant à votre souvenir je suis bien tenté de profiter de l'occasion pour vous demander un service. Voici ce dont il s'agit et je ne vous cache pas que j'attache une très grande importance et en quelque sorte de la piété à ce que je viens vous demander. Voici ce dont il s'agit. Connaissez-vous quelqu'un à Bordeaux (et vous connaissez certainement ce quelqu'un-là) qui s'occupe des antiquités et des vieux souvenirs de la ville? Je désirerais beaucoup qu'une telle personne voulût bien me renseigner sur les documents concernant ma famille, qui peuvent se trouver dans les archives de la ville, ou dans les traditions d'autres familles. Il n'est pas de ville de province en France où on ne trouve plutôt dix qu'un de ces antiquaires, à mon sens, très recommandables. Permettez-moi de vous donner comme jalons deux hommes de mon nom, dont l'un était Jurat de la ville en 1562 et dont l'autre a pris l'île Saint-Georges pour le compte du Parlement dans les troubles de 1652. Si quelques dépenses devenaient indispensables pour les recherches, je les ferais volontiers, pourvu qu'elles ne fussent pas trop fortes pour un premier secrétaire d'ambassade... de la République.

Mille et mille pardons de ma prétention à vous transformer en archéologue, mais je compte sur toute votre obligeance que j'ai déjà bien éprouvée.

Le cœur ne vous en dira-t-il pas quelque jour de venir en Suisse? Je n'ai pas besoin de vous dire quel plaisir j'aurais à vous y voir...

Est-ce sur l'instigation d'Arthur de Gobineau que Richard Lesclide décide, au courant de l'été de 1850, de porter ses pas vers la Suisse? En attendant le moment des vacances — car il était attaché au commerce paternel des vins en gros — il s'occupera des recherches dont son ami l'a chargé. Gobineau est donc déjà préoccupé par cet ouvrage mi-romanesque, mi-historique, relatif à certains de ses ancêtres : *Otto Jarl*, qui verra le jour beaucoup plus tard. Les détails fournis par l'ami bordelais ne le satisfont pas complètement :

J'ai reçu votre lettre avec un extrême plaisir, répond-il le 5 mars 1850. Elle m'a fait voir que vous me gardez quelque amitié et comme j'y attache du prix et beaucoup, je m'en suis réjoui infiniment. Je n'avais pas entendu parler de vos exploits aériens, ils n'avaient pas encore retenti en Suisse. Mais montez une fois en ballon, pour franchir les Alpes et venir descendre au milieu d'une plaine de Berne, et je vous réponds que non seulement les Suisses, mais encore toutes les nations du monde parleront de vous! Je suis édifié de voir comme vous êtes modéré dans vos désirs et

comme vous exigez peu de la fortune; quoi! vous vous contentez de deux mois par an pour faire ce qui vous plaît, vous soumettant pendant dix à faire la volonté d'autrui. Décidément, vous êtes le sage et il ne faut pas le chercher ailleurs. Tâchez qu'il vous plaise toujours de m'écrire quelquefois, n'importe le temps de l'année.

Je vous remercie des renseignements que vous m'envoyez. Malheureusement, je les connaissais déjà. La *Chronique Bordelaise* de Gabriel de Lurbe (6) me les avait indiqués. Je compte sur vos découvertes dans le manuscrit de M. de Fonteneuil, mais permettez-moi de vous demander encore quelque chose. N'existe-t-il pas une nomenclature des bourgeois de Bordeaux? C'est là qu'il faudrait chercher. Si cette nomenclature existe, veuillez m'en faire extraire ce qui peut me concerner et je vous serai très reconnaissant.

Je vous prie aussi de remercier M. de Etcheverry pour la peine qu'il veut bien prendre. Vous m'accusez d'être plus diplomate que jamais. Vous savez que dans votre esprit je désire être toujours aussi immaculé que possible.

J'ai beaucoup ri de la nouvelle qu'on vous a donnée de mon mariage. Vous ne m'avez jamais connu que marié, et père d'une fort jolie fille de dix-huit mois à qui je serais heureux de vous présenter. Qui vous a renseigné si bien?

Adieu, cher Monsieur, répondez-moi, écrivez-moi le plus et le plus tôt possible et croyez bien à la vive sympathie que vous m'avez inspiré.

Le temps de la liberté approchait pour Richard Lesclide. Il quitta Bordeaux le 2 juin 1850. Rochefort sera sa première étape, où il arrivera dans la soirée. Le 9, il est à Paris. Il le quittera le 23. Deux jours plus tard, il est à Strasbourg. Il visite la cathédrale. « J'ai demandé à voir le registre de 1839, relate-t-il dans son *Journal* — et j'ai trouvé la signature de Hugo (lors du voyage du *Rhin*) que des imbéciles ont annotée. » Dès le 26 juin, notre pèlerin est en Suisse. Le 27, il fait l'ascension du Righi et il a enrichi son *Journal* d'un croquis pittoresque. Le 5 juillet, il est à Berne.

« Berne est la plus belle ville de la Suisse, écrit-il. Elle est large de six cents pas et longue de deux mille mètres. Toutes les rues sont à arcades, comme la rue de Rivoli. Cette architecture est un peu lourde, mais cela fait bien et donne de la couleur à la ville. » Notre voyageur ne s'attarde pas dans la contemplation du site :

Dans l'après-midi, je me remémorai que j'étais à Berne pour voir Gobineau. Je m'habillai superbement et fus très penaud quand

(6) La *Chronique* de Gabriel de Lurbe relate les événements qui se sont passés à Bordeaux jusqu'en 1594. Elle a été continuée par Darnal jusqu'en 1620 et par divers jusqu'au XVIII[e] siècle.

il s'agit de couronner cet édifice splendide. J'avais oublié mon chapeau à Paris... Je me dirigeai vers l'ambassade française. Un mercenaire guidait mes pas. Nous sortîmes de la ville. Une superbe villa à colonnes frappa mes regards. C'était le salon particulier et la maison intime de Gobineau. Peste! mon cher, comme les secrétaires sont traités ici!

« — Monsieur vient de sortir.

« — Ah! tant pis, cela me contrarie. Voici ma carte. Vous lui direz qu'il est venu pour le voir un de ses amis qui reviendra dans onze ans. »

La bonne me regarda, toute effarée.

« — Oh! dit-elle, Monsieur, asseyez-vous. Je vais voir. Peut-être Monsieur est-il rentré. »

Au bout d'un instant, un grand drôle galonné survient :

« — Monsieur veut-il passer dans le salon?

« — Peste! (à part moi) quel luxe de domestiques! »

J'entre dans le salon qui me rappelle celui de Bimar (?) Des tableaux signés de grands noms. Des chaises brodées blanc sur blanc. Des tapis magnifiques, et un jardin comme celui de notre mairie. Décidément, c'est bien mieux que chez Aurélien (7).

Gobineau entre, qui se jette dans mes bras. Quand je revois les gens après de longs intervalles, je les reconnais à peine. Mais son amabilité devient contagieuse. Nous causons de Paris, de Bordeaux, de littérature, de ses occupations. Eh bien, je ne me trompai qu'un peu :

Le ministre délégué a 50.000 francs; Gobineau, premier secrétaire, 18.000, le 2e secrétaire, 12.000 et le 3e, 6.000 francs. Plus, dix employés, barbouillant du matin au soir.

« — Que diable avez-vous donc à faire?

« — Il y a seulement en Suisse vingt-deux mille Français. »

Un jeune homme paraît, un peu mince, un peu roide, mais très aristocratique, et au bout d'un quart d'heure, fort aimable. — Gobineau me présente à sa femme. Je parle de la Suisse que j'ai assez vue et des ours dont je n'ai pas assez mangé. A quoi Gobineau répond :

« — Il n'y a pas d'ours! »

Pas d'avalanches et pas d'ours! La Suisse est une grande flouerie. Je demande qu'on me rende mon argent!

Puis, nous avons soulevé de hautes questions politiques... Si je les rapporte, c'est pour mes amis :

« — Que pensez-vous, me dit Gobineau, du gouvernement suisse?

« — J'ai été à même, lui répondis-je, par mes entretiens avec mon guide, bourgeois libre d'Arth, de le connaître dans tous ses détails. Par vos journaux français, j'ai suivi quelques séances du Conseil Fédéral, et je trouve le gouvernement démocratique populaire poussé dans ce pays à son plus haut point de perfection.

« — En effet, me dit-il, la Suisse est la plus vieille des Républiques. Sa configuration assure son indépendance, la liberté lui est inhérente. Non seulement les pauvres ne paient pas d'impôts, mais ils en reçoivent du gouvernement une part sous le nom de pension. Personne ici ne peut mourir de faim.

« — Voilà qui est très beau, lui dis-je, au point de vue de

l'économie politique, mais un peuple ne vit pas seulement de pain.

« — Un gouvernement populaire ne saurait lui donner autre chose : vous allez le comprendre dans un instant. Jugez avec quel intérêt j'ai étudié ces questions. La voie dans laquelle on veut engager la France est celle dans laquelle s'engagea la Suisse il y a six cents ans. Le plus ou moins de civilisation et la différence des époques ne sont pas en question, ii s'agit de voir l'influence du gouvernement démocratique sur les instincts et le développement des facultés. Cela est facile.

« Il ne faut pas dire que le mode de gouvernement helvétique soit défectueux, étudiez-le. C'est la république modèle. Tous pour chacun, chacun pour tous, est la véritable devise de ce pays. — Ils ont la liberté, mais c'est tout.

« L'égalité n'existe réellement que sous les terreurs ou les despotismes, Venise nivelait sous Guesler, les Suisses étaient frères. — Je ne parle pas de l'égalité devant la loi, mais de l'égalité sociale. Nous y reviendrons tout à l'heure.

« C'est en passant par vingt modes de république, discutés et pesés pendant des siècles par des cantons libres, que la Suisse est arrivée où elle est. Or, tous les hommes ont l'intelligence de la liberté. La France démocratique et sociale peut chercher; elle arrivera à l'Etat Suisse. On ne saurait parler des Etats-Unis, qui sont en voie de conquête permanente sur les possessions espagnoles; ce sont d'autres mœurs qui, d'ailleurs, avec la cuisson du temps, arriveront aux mêmes résultats.

« La Suisse, pour maintenir une égalité factice, a décrété l'abolition des titres, pensions et décorations accordés au mérite. Au bout d'un certain temps, les généraux sont envoyés à la charrue.

« De ces droits égaux, blessés par le défaut des intelligences, s'élève dans le cœur du peuple une haine sourde et violente contre toutes les supériorités.

« Au dessus de huit mille francs et de quarante têtes de bétail, l'impôt proportionnel frappe les fortunes. Tout le monde se fait pauvre. Vous voyez d'immenses propriétaires séparer facticement leurs biens sur les têtes de vingt métayers idiots; cacher leur argent dans des caisses enterrées. — Ils croient être en dehors du secret, mais cela transpire, la voix publique les désigne, et une rivalité haineuse les divise.

« D'ailleurs, pourquoi s'enrichir au delà de la limite? Celui qui a 8.000 francs pour vingt sous d'impôt. Celui qui en a 8.500 pour cent francs de plus — et cent francs par chaque huit mille francs de plus.

« Qu'arrive-t-il? On dissimule sa fortune, ou ce qui fait la majorité, on établit ses huit mille francs de vaches dans la montagne et on vit de leur revenu — à huit mille francs, l'homme a rempli sa tâche, il ne travaille plus. — Si son père lui laisse les huit mille francs, il est oisif toute sa vie.

« Et pourquoi travailler? Pour exciter l'envie, la jalousie, en augmentant son bien, pour payer plus d'impôts que les autres. — Mais la patrie, l'Etat : — La patrie, c'est moi.

« Pourquoi étudier profondément? Pourquoi se faire homme de génie et se développer en Suisse? Pour être obligé de s'expatrier, ce n'est pas la peine.

« Tous les instincts nobles et immatériels, les arts qui dérivent de la vie de luxe, le dévouement, le désintéressement leur sont inconnus. Ils n'ont qu'une chose : l'amour de la liberté...

« De la liberté de manger...

« Car je ne vous fais pas un article de journal — disait Gobineau — je vous raconte la vie des vingt-deux cantons, la vie qui nous entoure. On fait cinq repas par jour; six, si l'on peut; sept, si l'on n'en crève pas; et l'on digère au coin du feu pendant que des goitres énormes grossissent à votre cou. Qu'est-ce donc que la dignité d'un Président que l'on marchande, d'un président fédéral de toute la Suisse, servi par une bonne —, d'un président qui a le tiers de mes appointements?

« Le gouvernement suisse traite tous les ans le Corps diplomatique — à l'auberge. Du reste — ajoute Gobineau —, les meilleures gens du monde, fort bien avec nous et très forts en révolutions pacifiques.

« En février dernier, les aristocrates suisses se réunirent au nombre de douze mille dans la plaine de Berne, armés de bâtons ferrés; ils préparaient les élections.

« Dix mille démocrates, armés de même, se rassemblèrent dans un champ voisin. Les deux partis, séparés par une haie, délibérèrent tranquillement et rentrèrent chez eux.

« Les radicaux perdirent et le Conseil fédéral fut composé de patriciens.

« — De patriciens? m'écriai-je.

« — Oui, répondit Gobineau en riant, et des patriciens de Guesler, de races ennemies. — Que ne venez-vous ce soir au spectacle? Il y a les loges patriciennes, les loges bourgeoises et les places du peuple.

« Les bourgeois méprisent autant ces derniers qu'ils sont méprisés par les patriciens... Les décorations sont abolies, et pendant huit jours les carabiniers habiles portent leur billet rouge à la boutonnière. — L'ambassade française fait danser, et ces patriciens qu'elle engage exigent que les bourgeois ne soient pas admis. — Egalité — Fraternité. — Voilà le modèle des républiques!

« Elle emprunte sa langue, ses livres, ses objets fabriqués à la France et à l'Allemagne. Ces pittoresques fontaines que vous admirez datent des premiers jours de la démocratie, des premiers jours de la décadence. Il n'est pas un Suisse en Suisse qui tienne une plume, un ciseau ou un pinceau (8), mais tout le monde mange.

« — Je crois, lui dis-je, qu'on pourrait trouver d'autres voies pour faire manger tout le monde.

« — Et moi aussi, répondit-il. »

Après le long monologue d'Arthur de Gobineau, sténographié par Richard Lesclide, le *Journal Intime* poursuit ainsi :

Sa femme s'était légèrement mêlée à la conversation dont je

(7) Le jeune bordelais Aurélien Scholl, futur boulevardier parisien.
(8) Nous laissons à Gobineau la responsabilité de ses dires et de ses inexactitudes : il oublie Alexandre Vinet, Töpffer... et quelques autres.

vous donne la substance... Vive la liberté! Mais que Dieu nous préserve de trop de démocratie!

Il m'accompagna. Nos adieux furent pleins d'effusion. Je me rendis à l'hôtel de la Couronne pour dîner. Là, m'attendait une singulière rencontre.

« L'oreille pleine des tirades de Gobineau », le jeune voyageur évinça un Anglais trop bavard. Mais,

« un gros homme qui lisait à une table, tout auprès, se mêla à la conversation. Il souriait, parlait peu et assez juste, pour rétorquer quelques détails... Il voulut établir une dissemblance absolue dans les destinées de la France et de la Suisse.

« — La France est la patrie du progrès, l'avant-garde de l'« Europe ». J'avais vu cet homme-là quelque part, mais je ne pouvais me rappeler où. J'étais surtout à cent lieues de lui appliquer son nom... On entrait pour dîner. Il sortit en nous saluant... Le maître d'hôtel s'approcha de moi :

« — Vous connaissez ce monsieur avec qui vous venez de causer?

« — Mais non..

« — C'est Ledru-Rollin. »

Richard Lesclide conclut : « Ledru-Rollin partit pendant le dîner. Il a l'air bon enfant, quoique un peu poseur... »

Le 10 juillet, Lesclide est à Paris. Au début d'août, il était de retour à Bordeaux, aux fossés de Bourgogne, et le narrateur a noté : « Ce voyage de deux mois m'a coûté 2.000 frs. »

Le 27 octobre 1850, Arthur de Gobineau écrivait de Berne à Richard Lesclide :

J'ai reçu, cher Monsieur, le petit livre aquitainique que vous m'avez envoyé et vous remercie mille fois de l'intention et de la chose (9). J'en ai été beaucoup réjoui quoique, je vous l'avoue, ce qui vous concerne m'ait plu beaucoup plus que médiocrement, non pas à cause de vous, mais à cause de moi qui, si je m'en souviens bien, vous ai, il y a plus de deux ans de ça, été chercher à Bordeaux, parce que je pensais tout différemment de votre prose que ces deux messieurs, mais ce sont coups de griffe qui n'atteignent pas le sang.

Vous avez allongé votre course : avez-vous été plus content de l'Angleterre que de la Suisse (10)? Enfin, vous voilà revenu dans la belle ville, ne m'y oubliez pas et surtout combien je suis votre dévoué serviteur.

La dernière lettre que nous possédons d'Arthur de Gobineau à son ami bordelais est datée de Berne, le 1er février 1851. Entre temps, Balzac était mort et Richard

(9) De quel ouvrage s'agit-il? Nous n'avons pu le déceler.
10) Richard Lesclide était allé à Londres.

Lesclide avait consacré un de ses rez-de-chaussée du *Courrier de la Gironde* au grand romancier disparu. Le même journal avait fait paraître en feuilleton la pièce fort habile qu'il avait tirée de la *Peau de Chagrin*, et qui ne fut jamais représentée. Tous ces textes imprimés avaient été adressés à Berne et Gobineau les commentera dans sa lettre :

Mille pardons, cher Monsieur, du retard si long que j'ai apporté à vous écrire, mais j'ai fait un voyage rapide à Paris et j'ai eu d'autres occupations qui m'ont fort dérangé.

Je viens de lire avec un plaisir infini l'étude sur Balzac que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer. Je vous remercie mille fois d'une si bonne pensée. Mon jugement ne vaut pas grand'chose, mais à l'entendre c'est une production excellente et l'on voit bien que, nourri de la lecture du romancier, vous avez tout le goût, toute la mesure nécessaire pour vous assimiler sa prose. C'est un rare mérite et qui vous appartient en propre, la tournure dramatique et le style vous ont tout à fait frappé. Je ne doute pas qu'à la scène les mérites de votre œuvre ne paraissent plus saillants encore qu'à la lecture.

Continuez, je vous en prie, à me faire des confidences aussi agréables et soyez sûr de tout le plaisir que vous faites à votre bien dévoué serviteur.

Arthur de Gobineau ne devait plus demeurer longtemps à Berne. En effet, au cours de ce « voyage rapide à Paris » auquel il fait allusion, il fit entendre au Ministère le peu de cordialité que M. de Reinhard mettait dans ses relations avec son premier secrétaire. Quand ce dernier regagna Berne, l'attitude de l'ambassadeur se révéla plus hostile que jamais. La situation devenait intolérable. Les services des Affaires Etrangères s'en inquiétèrent, et quand il fallut s'occuper de l'intérimat de M. de Ferrières, notre chargé d'affaires à la Cour de Hanovre, c'est Arthur de Gobineau que l'on désigna. Dès le 3 août 1851, le futur auteur de l'*Essai sur l'Inégalité* était installé à Hanovre. Sa destinée de diplomate se poursuivait, parallèlement à celle de l'écrivain.

DON JUAN ET FAUST

Tragédie de CHRISTIAN-DIETRICH GRABBE
Adaptation française de MICHEL ARNAUD

*fin**

SEPTIÈME TABLEAU

Un coin sauvage sur les flancs du Mont-Blanc. Don Juan paraît, escaladant la pente avec décision et suivi péniblement par Leporello...

LEPORELLO. — Voyons, Monsieur, vous n'arriverez jamais au château enchanté de ce Faust! Nous sommes déjà montés si haut que, tels des rois sur le trône, la respiration nous manque, et pourtant nous ne voyons toujours rien! Retournons sur nos pas! Du reste, qui aurait jamais l'idée de construire un immeuble dans ce désert de glace!

JUAN. — Ce désert de glace me plaît infiniment. A chaque pas, nous risquons notre vie. Sous un mince rideau de neige, des crevasses profondes comme des montagnes bâillent...

LEPORELLO. — Ah, Monsieur, quand je vous dis qu'il faut retourner sur nos pas!...

JUAN. — Non, mon ami, c'est là seulement où elle court un danger, que la vie a quelque valeur!

LEPORELLO. — Oui, de même que c'est seulement quand l'argent tire à sa fin, que l'on souhaiterait le plus en avoir! Retournons sur nos pas, Monsieur!

JUAN. — Non, je veux encore aller plus loin!

LEPORELLO. — Mais jetez seulement un coup d'œil autour de vous! Nous avons déjà laissé derrière nous les derniers nuages, et la cime de la montagne se dresse toujours plus haut! Quand on lève les yeux, c'est comme si le monde se retournait tel un seau, comme si le haut devenait le bas, comme si je pouvais tomber dans le ciel!

* Voir le *Mercure* du 1er novembre et du 1er décembre 1955.

JUAN. — C'est là une chose que tu n'as pas à redouter! Mais, ma foi, la comparaison était originale! Tiens, prends cette pièce d'or pour te récompenser!

LEPORELLO. — Une pièce d'or? Ah, que ne suis-je assis avec elle derrière le poêle d'une auberge!... Mais ici, partout autour de nous, rien de vivant, rien que du froid et de la neige! Partout, la mer de glace et la croupe des Alpes semblable à l'échine de baleines gelées, et nous, au milieu de cela, solitaires comme d'innocentes mouches dans une immense jatte de lait! Vraiment, lorsque maman m'a mis au monde dans la douleur, elle ne se doutait pas que son infortuné fils se fourrerait dans une situation aussi sinistre! Oh, ma pauvre mère! J'en pleure, Monsieur, j'en pleure!

JUAN. — Vite, donne-moi tes larmes! Vraie flore alpestre, leur place est dans un cabinet de sciences naturelles!

LEPORELLO. — N'aurez-vous pas pitié de moi, Monsieur?... Ah, je le jure par tous les Saints : si je me tire de ce péril, je... je... j'épouse Lisette!

JUAN (*avec une soudaine gravité*). — Sur mon honneur, voilà un serment terrible! Etre tué par des bandits, c'est peu de chose, mais le mariage! Le mariage! Ah, le mariage, c'est l'hiver qui, par sa force glacée, enchaîne, certes, les flots mouvants du ruisseau, mais qui les gèle aussi; c'est la criminelle tentative que l'on fait pour arracher à la liberté de la nature et enfermer dans la chambre familiale le sentiment le plus indépendant et le plus divin (un sentiment si délicat que — ne l'ai-je pas mille fois éprouvé moi-même? — au plus léger heurt, il se volatilise comme la poudre au contact du feu!); le mariage, c'est transformer les rossignols en oiseaux domestiques, c'est réduire à un trantran quotidien une ardeur qui ne peut ni ne doit jamais devenir une habitude! Il souffle ici un vent glacial, mais c'est un vent torride auprès de l'idée même du mariage! Ah, moi, la femme que j'aime, je l'embrasse! celle que je hais ou qui a de l'argent, je l'épouse!

LEPORELLO. — Monsieur, sauf qu'elle n'a pas d'argent, c'est exactement dans cet esprit que j'épouserais Lisette! J'ai autant d'affection pour elle que pour un crapaud! Vous comprenez, le peu que je pouvais aimer en elle, j'en ai eu mon soûl, et, comme vous le savez, on ne mange jamais deux fois du même plat!... Où allez-vous, Monsieur? Arrêtez-vous? Un gouffre s'ouvre devant vos pieds!

JUAN. — Contournons-le!

LEPORELLO. — Regardez! De l'autre côté, il y a quelqu'un qui vient, traversant les rochers comme s'ils n'étaient qu'un mince rideau de feuillage!

JUAN. — C'est sûrement ce chevalier diabolique qui nous a révélé le lieu où Faust emmenait Doña Anna!

FAUST (*paraissant*). — Non, homme, ce n'est pas lui! C'est Faust lui-même!

JUAN. — Faust lui-même! Et, moi, je suis Don Juan lui-même!

LEPORELLO. — Sauvons-nous, Monsieur! C'est un magicien! Il peut nous tuer, nous détériorer! Vous changer en lièvre et moi en lion!

JUAN. — Je n'ai que mépris pour la magie! Elle peut servir à faire des plaisanteries ou des tours de passe-passe, elle peut changer un visage, une forme, mais elle ne peut jamais changer l'esprit, lequel sombre ou reste ce qu'il a toujours été! Que je devienne lièvre et toi lion, je resterai Don Juan et tu resteras Leporello, mon valet!

FAUST. — Retourne sur tes pas, Don Juan, car tu n'atteindras jamais celle que tu cherches!

JUAN. — Aussi vrai que je respire, je la retrouverai!

FAUST. — Fuis, te dis-je, avant l'explosion de ma puissance!

JUAN. — Ta puissance? Elle n'est pas assez grande pour te rendre heureux, gringalet que tu es, toi dont le cœur est si débile qu'il lui a fallu les flammes de l'enfer quand les fraîches sources de la vie ruisselaient autour de lui!

FAUST. — Heureux l'esclave dans ses chaînes, pourvu qu'il ignore la liberté!

JUAN. — Qui est dans les chaînes? Qui donne l'assaut avec une force surhumaine au cœur de Doña Anna et ne parvient pas à s'emparer de cette faible place? A quoi bon avoir des pouvoirs surhumains si tu restes un homme?

FAUST. — A quoi bon être un homme, si tu ne tends pas au surhumain?

JUAN. — Qu'il soit ange ou diable, un surhomme est aussi étranger à l'amour féminin que n'importe quel être en dessous de l'humain, qu'un babouin, une grenouille ou un singe! Et c'est moi, mon ami, qui vis dans le cœur de Doña Anna.

LEPORELLO. — Nous sommes perdus, Monsieur! Vous êtes allé trop loin! Permettez-moi de me cramponner à vos basques! La tempête et l'orage soufflent par ses yeux!

FAUST. — Ah, Don Juan, si, comme je le craignais depuis longtemps, ce que tu dis est vrai, j'arracherai en même temps à Doña Anna son cœur et ton image! Quant à toi, je vais te jeter au pied de la sépulture du Commandeur, qui est peut-être le seul endroit sur terre où tu trembleras devant les esprits!

JUAN. — Tu te trompes! Je ne tremblerai pas plus devant les esprits que je ne tremble devant toi!

FAUST. — Démons de l'abîme! Emportez-le là-bas!

LEPORELLO. — Ne m'abandonnez pas, Monsieur! Oh, voyez ces nuages, ces vents! D'ici que je perde ma belle casquette!

JUAN. — Elle m'aime! Tu m'entends, elle m'aime!

(*Don Juan et Leporello sont emportés par la tempête.*)

FAUST (*seul. Le vent s'est tû brusquement*). — Elle l'aime! La déchirerai-je, la mettrai-je en pièces?... Oui, le diable avait raison, et il ne mentait pas quand il disait que jadis, il avait aimé indiciblement! Il n'y a que celui qui a aimé, qui connaisse la haine, la colère, il n'y a que celui qui a été très pieux, qui puisse devenir un Satan, qui puisse devenir un bigot!... Cette Doña Anna qui me dédaigne : qui pourrait dire ce qui en moi est le plus violent pour elle, de l'amour ou de la haine?

HUITIÈME TABLEAU

Un cimetière près de Rome. Une grande statue du Commandeur domine de sa masse sévère la tombe de celui-ci. C'est le soir et la nuit est proche, lorsque des bras invisibles déposent sur le sol Don Juan et Leporello...

JUAN. — Eh, Leporello!

LEPORELLO. — Ah, Monsieur, je n'ai pas encore recouvré tous mes sens!

JUAN. — Ce Faust est un saltimbanque, mais je lui serai reconnaissant toute ma vie pour le voyage qu'il vient de nous faire faire à travers les airs! Sous nos yeux, les lacs, le ruban d'argent des fleuves ondoyaient, les montagnes et les vallées, les plaines cultivées et les villes fuyaient. Avant que la réflexion ne nous abimât un spectacle, le spectacle suivant était déjà là!... Mais où sommes-nous maintenant?

LEPORELLO. — Dans la cuisine du diable. Car, à moins que j'aie l'odorat mauvais, ça sent ici le rôti infernal ou, tout bonnement, le cadavre!

JUAN. — Serions-nous en pays inconnu? Mais non, cette hauteur à l'ouest, baignée par le sang du crépuscule, je la reconnais!... Holà, Leporello, vois-tu là-bas ce double ciel : la coupole de Saint-Pierre et celle du firmament? Nous sommes devant Rome!

LEPORELLO. — Oh, que ne sommes-nous plutôt devant le Vésuve!

JUAN. — Pourquoi? C'est dans les ruines que pousse l'herbe la plus tendre, c'est dans les ruines que la cigale chante le plus suavement, c'est au milieu des décombres que résonne le plus hardiment l'appel à la joie, sur le tombeau des Scipions que le vin est le plus délicieux!

LEPORELLO. — Mais, Monsieur, le meurtre d'Octavio, du Commandeur? La police?

JUAN. — Le meurtre! La police! Ce soir, je soupe à Rome et demain, je repartirai à la recherche de Doña Anna. La police peut venir : si l'impudence ne suffit pas pour la tenir à distance, mes relations s'en chargeront. Tous les cardinaux espagnols sont mes amis!

LEPORELLO. — Vos relations! Oui, s'il en est ainsi! Les relations, c'est tout! L'intelligence, le crime, le droit ne sont rien. Mieux vaut perdre la raison que ses relations! Tenez, moi, j'avais un oncle qui avait un cousin, et ce cousin avait une tante qui avait une nièce, laquelle était la maîtresse d'un évêque! Eh bien...

JUAN. — Trêve de familiarités!...

LEPORELLO. — Bien, Monsieur!

JUAN. — Quelles sont ces formes blanches et muettes qui se dressent là?

LEPORELLO. — Oh, ce Faust! Ce Faust! Ce qu'il a promis, il l'a tenu! Nous sommes dans un cimetière et ce chevalier de marbre, l'épée à la main, c'est le monument érigé sur la tombe du Commandeur!

JUAN. — On lui a déjà élevé un monument? Ma foi, c'était nécessaire, sinon on ne l'aurait que trop vite oublié!

LEPORELLO. — Je vous en supplie, ne raillez pas en un lieu où des morts reposent sous nos pieds!

JUAN. — L'ordinaire des asticots te fait peur? Car les morts ne sont que cela.

LEPORELLO. — Si les asticots avaient le moindre bon sens, ils ne s'aventureraient pas sur les cadavres!

JUAN. — Le bon sens rend donc lâche et la folie courageux?

LEPORELLO. — Ce que je ne sais pas me laisse froid! C'est ce que pense le bœuf quand il a un bandeau sur les yeux!

JUAN. — Le taureau fonce lorsqu'on lui retire ce bandeau! Et moi, je dis : même ce que je sais me laisse froid!... Lis-moi donc l'inscription qu'il y a sur le piédestal du monument!

LEPORELLO. — Volontiers, si je savais lire!

JUAN. — Veux-tu que je t'apprenne, coquin?

LEPORELLO. — Hélas, je ne connais pas une seule lettre... (*à part.*) Si je pouvais être loin d'ici! Je ne m'approche jamais des morts!

JUAN. — Chien! Si tu hésites encore deux secondes, je te roue de coups! Redoute donc les vivants et non les morts!

LEPORELLO. — Il faut donc que je lise! Allons, je vais essayer... A la dure nécessité rien ne résiste!...

JUAN. — Exact, lorsque l'on est assez lâche pour ne pas faire plier la nécessité!... Alors, tu te décides?

LEPORELLO. — J'ai peur! J'ai peur!

JUAN. — Pauvre chiffe! Tu vas voir!

LEPORELLO. — Non, non! Voilà que je deviens curieux! J'apprends, j'apprends, je sais déjà lire! La science se lève en moi comme une aurore! Ces lettres que je vois pour la première fois, seraient-elles chinoises, je vais les lire!... Voilà, cette inscription dit :

« Ici repose le Commandeur Don Guzman »...

JUAN. — Il se repose et se putréfie... Qu'y a-t-il ensuite?

LEPORELLO. — Oh!... « Et la vengeance attend son meurtrier. »

JUAN. — L'auteur de cette inscription est un âne : elle n'est ni chrétienne, ni païenne!... Ah, Monsieur le Commandeur, vous reposez chrétiennement et vous me menacez de vengeance? Est-ce agir pieusement? Ne vous ai-je pas aimé jusqu'à la deuxième génération en aimant votre fille? Si je vous ai tué ainsi que le balbutiant Octavio, n'est-ce pas par amour? Ne pouvais-je prouver plus puissamment mon amour qu'en ne reculant pas devant le meurtre du futur beau-père et de l'ex-fiancé?

LEPORELLO. — Monsieur, oh, Monsieur! Jésus-Christ! Regardez, la statue frémit.

JUAN. — C'est la lune qui se lève, et tu es pris de somnambulisme!

LEPORELLO. — Non, elle frémit.

JUAN. — Eh bien, c'est qu'on l'aura posée avec négligence sur son piédestal!

LEPORELLO. — Non, c'est la vie qui la chatouille : son visage vient de se contracter. Vos paroles l'ont indigné!

JUAN. — Le Docteur Faust ne serait-il pas seul à pratiquer la jonglerie? Les trépassés en feraient-ils autant? Et les pierres commenceraient-elles à se mettre en colère? Ma foi, il serait honteux de demeurer en reste avec elles!... Leporello, tu vas préparer pour ce soir, dans mon ancienne maison, un banquet si exquis que son fumet seul donne le vertige. Qu'il y ait du vin dans lequel brûle l'ardeur de cent étés, des filles aux lèvres de pourpre dont le baiser le plus furtif soit comme une étincelle pour allumer d'insatiables ardeurs, des filles au sein blanc et ferme comme de la neige durcie! Et afin de voir qui est le plus puissant de l'esprit des tombeaux ou de celui qui s'exhale du vin, afin de voir si l'ombre ose lutter contre la chair et le sang, tu vas inviter sur-le-champ M. le Commandeur de pierre à ce festin!

LEPORELLO. — Pitié! Grâce, Monsieur! Inviter des pierres à un banquet? Les pierres mangeraient-elles donc?

JUAN. — Si elles font la grimace, elles peuvent aussi manger!

LEPORELLO. — Je vous supplie de...

JUAN. — C'est un ordre! Invite-le!

LEPORELLO. — Laissez-moi d'abord faire un signe de croix!

JUAN. — Obéis!

LEPORELLO. — Epargnez-moi! Ecoutez! Je l'invite! Ecoutez!... Bienheureux et très honoré Monsieur le Commandeur de marbre... Oh, Monsieur, j'ai la langue et les genoux paralysés... Mon maître qui est là... mon maître et non pas moi! demande à votre grâce, avec tous les égards convenables, avec tout le respect...

JUAN. — Laisse le respect de côté!

LEPORELLO. — ...Il vous demande si vous voulez bien venir souper ce soir chez lui?

JUAN. — Ne chuchote pas! Parle plus haut! Les statues de pierre ont l'oreille dure!

LEPORELLO. — Anges du Ciel, nous sommes perdus! Le Commandeur hoche la tête!

JUAN. — Serait-il ivre?

LEPORELLO. — Il hoche de nouveau la tête! Oh!...

JUAN. — Est-ce là une illusion ou la réalité?... Non, cette statue est une vraie statue et s'il y a imposture, elle n'est point d'origine humaine! Il faut que je tire la chose au clair moi-même et que je l'interroge moi-même... Monsieur le Commandeur, celui qui ne me répond pas est un coquin et un couard! Je te demande donc de me le dire sans équivoque : veux-tu être mon hôte cette nuit?

LA STATUE DU COMMANDEUR. — Oui!

LEPORELLO. — La réponse est aussi brève que claire!

JUAN. — Etrange!... Eh bien, tu peux venir! Je te recevrai avec plaisir!... Leporello, n'oublie pas de mettre son couvert!

LEPORELLO. — S'il vient, il ne fera qu'une bouchée de nous deux!

JUAN. — Qu'est-ce donc qui me trouble? Oui! Il a répondu. C'est naturel, ce qui vient de se passer est naturel. Il peut venir, je l'attends sans trembler! Allons-nous-en, Leporello!

LEPORELLO. — Très volontiers!

JUAN. — Qu'est-ce que tu fais? Pourquoi as-tu ramassé ce caillou?

LEPORELLO. — Il est brûlant, Monsieur! Ce caillou que je viens de ramasser est brûlant! Est-ce que je peux le lancer à la tête du Commandeur?

JUAN. — C'est maintenant que tu as du courage?

LEPORELLO. — A soixante pieds, j'ai toujours du courage. Il n'y a que les petites distances qui me mettent mal à l'aise!

JUAN. — Vraiment?

LEPORELLO. — Oui. Moi, je peux affronter n'importe quel danger, mais ce que je ne peux pas, c'est le voir!

JUAN. — Lance ton caillou!

LEPORELLO. — Voyez! Suis-je assez adroit? Je l'ai touché! D'ici que je lui ai cassé le nez!... Oh, partons vite!

JUAN. — Va-t'en aussi vite que tu voudras et occupe-toi du souper! Ni l'enfer ni la mort ne me couperont l'appétit! Car il viendra, tu peux en être sûr!...

NEUVIÈME TABLEAU

Une galerie souterraine dans les entrailles du Mont-Blanc. Faust paraît, un marteau à la main...

FAUST. — Petite excursion dans les profondeurs de la terre! (*Frappant sur les parois rocheuses avec son marteau.*) Des scories, de l'or, du zinc, du plomb, du cuivre! De quoi faire la joie d'un minéralogiste!... Gnomes et démons, paraissez! (*Des gnomes apparaissent.*)

1er GNOME. — Par ici! Par ici! Un cœur bat en ces lieux!

2e GNOME. — La souffrance y habite donc!

1er GNOME. — La joie des gnomes!

2e GNOME. — Regardez! Comme il bat, ce cœur, comme il se gonfle!

1er GNOME. — Serait-ce celui du héros qui houspille notre maître?

FAUST. — Qui murmure près de moi? C'est vous, petits esprits? N'ayez pas peur! Je ne vous ferai pas de mal! Même si je devais creuser jusqu'au centre du globe, je ne ferais jamais que m'enterrer moi-même!

1er GNOME. — Narguons, bafouons ce fou qui cherche dans la nuit ce qu'il a perdu à la lumière!

2e GNOME. — Qu'est-ce que le cœur? Qu'est-ce donc qui le fait battre si fort?

1er GNOME. — Une petite bête!

2e GNOME. — Qui est-elle? D'où vient-elle?

1er GNOME. — C'est un vampire, gras et rond, qui suce sans trêve le sang de Faust!

FAUST. — C'est cela que vous appelez me narguer? Ce n'est que la vérité, et la vérité n'offense pas Faust, elle lui fait mal, un point c'est tout!

1er GNOME. — Démons, entourez-le du froid des cadavres! Vers de terre, noirs et longs d'une lieue, enroulez-vous autour de lui et faites-lui peur!

FAUST. — Gnomes, votre vacarme est aussi vain que stupide! Il ferait bon habiter ici!

2e GNOME. — Tu es cerné, petit docteur, tu es cerné!

1er GNOME. — Cela s'approche, cela t'entoure de toutes parts!

FAUST. — Rien ne peut me lier!

1er GNOME. — Si l'on te tenait solidement, tu ne pourrais pas te blesser toi-même!

FAUST. — Libre, l'alezan est un squelette, il engraisse quand il est attaché à la mangeoire!

2e GNOME. — Bienheureux celui qui, dans un cercle étroit, entouré par la haie de son champ, sait vivre et jouir de la vie!

1er GNOME. — Il joue à cache-cache avec le monde entier, contemple le lointain sans nostalgie.

2e GNOME. — Le ciel se met à sa mesure et l'horizon étoilé est à lui!

FAUST. — Vous croyez me fâcher et m'atteindre, et vous ne faites que satiriser!... Allons, maintenant, chiens imbéciles, tremblez et écoutez-moi! Je sais que vous avez rassemblé dans une coupe de diamant les larmes qu'Amélie ma femme a versées sur moi à sa mort, lorsque je l'ai abandonnée à son amour; et vous y avez rassemblé aussi vos propres larmes lorsque s'est écroulé le trône des usurpateurs, et que, dans votre poitrine caverneuse, s'est mis à siffler, comme une flamme torride, l'éternel désir de vengeance! Mélangez tout cela pour moi et faites-m'en une boisson où la douleur soit à tel point concentrée que, grâce à elle, j'en oublie toute autre douleur!

1er GNOME. — Le chaudron déborde, nous brassons, Faust, nous brassons!

2e GNOME. — Le breuvage écume! Tiens, bois jusqu'à la lie cette boisson d'horreur!

FAUST. — Ah, puisse-t-elle m'anéantir! (*Il boit.*)

LES GNOMES. — A ta santé! A ta santé!

FAUST. — Pouah! Ce breuvage est aussi insipide qu'inoffensif! Le géant que je redoute ne réside qu'en moi-même! Je vous crie mon mépris! Un nom, un nom humain est plus puissant que vous tous! Doña Anna! Oh, Doña Anna! (*Il sort.*)

1er GNOME. — Ouais, Doña Anna! Douleur et tourments! M. Faust amoureux d'une adolescente! M. Faust qui voulait découvrir le secret du monde et qui est incapable de connaître celui de son cœur!

2e GNOME. — Jubilons, réjouissons-nous! C'est par la souffrance humaine que nous triomphons!

DIXIÈME TABLEAU

Une pièce du château magique de Faust.

FAUST (*seul*). — Ce que je désire, il faut que je l'aie ou bien je le brise en mille morceaux! Que ce soit l'amour ou le ciel après lequel je soupire, la nostalgique langueur chère à tant de fous ne suffit pas à me satisfaire! Non, je serais plutôt comme le tigre dont la faim n'est apaisée que lorsqu'il a déchiré sa proie... Faut-il donc déchirer pour être assouvi? Je le croirais presque, car mon âme et mon estomac me le disent pareillement : les morceaux entiers sont indigestes... Que faire? Elle... (Oh, quel résumé de beauté et de grâce dans ce simple petit mot!) Elle, elle aurait Don Juan au cœur? elle, mon unique, à un autre? Lorsque les boucles brunes de sa chevelure se sont offertes pour la première fois à mes yeux, était-ce le signe que, pour la première fois, j'allais connaître la touffeur de l'orage? Lorsque ses yeux m'ont arraché à mon errance entre ciel et enfer, était-ce pour que je vienne me fracasser à ses pieds?... Elle ne m'aime pas! C'est déjà la mort! Mais si elle en aime un autre, c'est l'enfer! Me suis-je voué à Satan pour ne pas atteindre le bonheur que j'entrevoyais?... Et, au fait, qui est-elle, cette sotte? Je n'ai guère décelé d'intelligence en elle! Il est vrai que si la vertu peut tenir lieu d'intelligence, elle doit être assez sage... Oui, mais son corps est une merveilleuse plante! Elle a la peau blanche et fine, les cheveux bruns et soyeux! Pourtant, qu'importe tout cela! Mille femmes sont plus belles qu'elle... Et moi? Qui suis-je donc? Je suis Faust, le géant qui a donné l'assaut au ciel, je suis celui que revêtent toutes les terreurs de l'enfer... — Mais elle, elle? Ah, elle est celle que j'aime tendrement! Non, je ne supporterai pas plus longtemps ses froideurs! Lorsque je l'ai vue, j'ai rejeté avec mépris l'art et la science. J'ai tué ma femme! Et elle me repousserait?

ANNA (*entrant et regardant Faust*). — Don Juan était comme l'éclair, vif et ardent, et, aussi (je dois l'avouer à ma honte!), combien charmant; mais ce Faust est semblable à un nuage d'orage, chargé d'électricité mais sans aucun éclat, toujours redoutable mais jamais aimable! Il est là, menaçant! Je tremble! Mais que serait la vertu s'il ne lui fallait jamais trembler? C'est avec fermeté, la tête haute, que je vais l'affronter!...

FAUST. — Anna, le deuil ne quittera-t-il jamais ton visage? Il serait grand temps que...

ANNA (*fermement*). — Rendez-moi la liberté, si vous avez de l'honneur!

FAUST. — J'ai la force, et la force se crée son propre honneur!

ANNA. — On ne crée pas l'honneur et la vraie force ne fait qu'en découler!

FAUST. — A ton aise! L'honneur précède la force ou la force l'honneur! Les maximes comme les gants se retournent et l'on peut les porter à l'envers comme à l'endroit... Mais, toi, tu parles comme l'aurait fait ton père!

ANNA. — Ma gloire serait de toujours penser et de toujours agir comme lui!

FAUST. — Piètre gloire! A quoi serviraient le temps, les années, les heures si les jeunes gens ne pouvaient devenir plus savants que les gens âgés, les enfants plus sages que leurs parents! Mais c'est tout un!... Pourquoi aimes-tu ce Don Juan?

ANNA. — Quand bien même je l'aimerais, y a-t-il donc un pourquoi à l'amour? Le soleil brille, ses rayons font scintiller les perles de rosée qui ornent les fleurs; la foudre jaillit de la nuit, frappant cheval et cavalier : demande-t-on pourquoi?

FAUST. — Moi, je le demande!

ANNA. — L'amour est liberté, esclavage la haine!

FAUST. — Haïrais-tu Don Juan?

ANNA. — Plus ardemment je l'aimerais, plus ardemment je le haïrais!

FAUST. — La haine et l'amour pourraient donc dormir dans un même cœur?

ANNA. — Le lion ne dort-il pas au soleil?

FAUST. — Oui, c'est vrai, et, en moi, il veille! Si tu es un roc, j'en suis un aussi! Tu le verras lorsque nous nous heurterons! Tu me repousses?

ANNA. — De toutes mes forces!

FAUST. — Serais-tu un archange, je te briserai! Attila, conquérant de la terre, ravageait les pays qui se refusaient à lui, anéantissant ce qu'il ne pouvait asservir. T'imagines-tu que moi, qui suis le conquérant de l'univers, je serai moins implacable que lui? Je n'ai qu'une syllabe à prononcer et tu t'écroules morte à mes pieds!... M'aimes-tu?... Tu te tais?

ANNA. — Je pense à mon père et à Don Octavio!

FAUST. — Abandonne-les donc à la félicité du paradis!... Tu te tais?

ANNA. — Vous n'êtes pas digne que je vous réponde! Mais, si vous n'étiez ni un bandit, ni un ravisseur, je vous dirais que les femmes n'écoutent que la voix de la gentillesse et non celle de l'arrogance!

FAUST. — Dis cela à n'importe qui, mais pas à moi! La gentillesse n'est que l'écorce, la vérité c'est le noyau! Je suis incapable de flatter, incapable de me courber (même devant Dieu!), mais je peux prouver ce que je suis par la force et par la mort! Veux-tu être mienne?... Je te mets en garde! Depuis longtemps déjà, la mort frémit sur mes lèvres et, tu le sais, ce sont les paroles de malheur qui sont le plus facilement dites!

ANNA. — Oh, fleur d'or de la vertu, soi-moi une couronne et permets-moi de me sacrifier à toi!

FAUST. — Ce que j'ai dit, je l'ai dit, et puisque je l'ai dit, je l'accomplirai! Réfléchis bien! Mes lèvres tremblent! Toi que d'un mot, je puis détruire, je ne soupirerai pas plus longtemps après toi! Jamais je n'ai soupiré sans me venger! Tu me hais?

ANNA. — Oui.

FAUST. — Eh bien, meurs!

ANNA. — Oh! (*Elle meurt.*)

FAUST. — Elle est morte! Mon pouvoir est presque plus rapide que ma langue!... Morte!... Qu'est le monde? Quelque chose de précieux! Oui, c'était quelque chose de précieux : on peut y aimer! Et qu'est l'amour sans objet? Rien, rien! Celle que l'on aime est tout : devant le cadavre de Doña Anna, je le comprends maintenant!... Ah, l'homme est pitoyable! Comme j'aurais pu être heureux si je ne m'étais pas déjà vendu à l'enfer, lorsque j'ai vu cette femme pour la première fois... Oh, Anna, Anna, réveille-toi!... (*Appelant d'une voix forte.*) Chevalier!

LE CHEVALIER (*apparaissant sur-le-champ*). — Merci pour tous les tourments auxquels vous m'avez condamné! En retour, vous avez appris à souffrir aussi!

FAUST. — Réveille cette morte!

LE CHEVALIER. — Tiens, tiens, Doña Anna! Eliminée!... Désolé, mon cher, mais je ne puis la réveiller! Ce qui est mort ne m'appartient que lorsqu'il tombe en enfer!

FAUST. — Anna! Comme elle est belle et noble! Même dans la mort!... Ah, je le comprends aux larmes que je verse : il y a eu jadis un Dieu qui a été vaincu. Nous en sommes les débris, et la parole et la mélancolie, l'amour, la religion, la douleur, ne sont que les rêves que nous faisons en pensant à lui!

LE CHEVALIER. — Tu as la nostalgie de Dieu!

FAUST. — Oui!

LE CHEVALIER. — Dommage que cette fille soit morte trop tôt! Tu aurais fini par la corrompre!

FAUST. — La corrompre, elle?

LE CHEVALIER. — Bien sûr! L'arbre tombe-t-il au premer coup? Et les arbres n'offrent à la hache que du bois, de l'écorce et du feuillage! ... Une femme a des mains, des joues, des seins et de l'esprit... On peut la saisir en mille endroits!

FAUST. — Anna! Pardonne-moi! J'ai agi comme je ne l'aurais pas dû! Entends mon repentir : il te dit bien plus que des larmes!... Satan, dans une heure, je serai à toi!

LE CHEVALIER. — Dans une heure, docteur Faust?

FAUST. — Oui!

LE CHEVALIER. — Quelle abnégation! Vous êtes vraiment trop bon! Soyez-sûr que je vous en récompenserai avec générosité!

FAUST. — Hypocrite!

LE CHEVALIER. — Ah, permettez-moi de vous baiser les pieds! (*A part*) Ce sera bien la dernière fois!

FAUST. — Un autre vit encore, qui aimait cette femme! Don Juan! Je veux lui apprendre qu'elle est morte. Après quoi, mes affaires terrestres seront terminées!

LE CHEVALIER. — Quelle effroyable nouvelle pour Don Juan!

FAUST. — Effroyable seulement? L'effroi n'est rien! Il gémira comme moi!

LE CHEVALIER (*à part*). — Si Don Juan gémit, je gémis plus fort que lui!

ONZIÈME TABLEAU

Une salle somptueuse dans le palais de Don Juan à Rome. Par les fenêtres, on voit briller la lune et les étoiles. Le chevalier apparaît soudain.

LE CHEVALIER. — A présent, ils sont à moi l'un et l'autre : Faust par sa propre volonté, et Don Juan par la pieuse intervention des esprits! Je vais pouvoir enfin triompher, enfin me dresser plus formidable que jamais, de la fange où je rampais! Oui, déjà les étoiles pâlissent et les vagues ténébreuses de la nuit s'engouffrent dans cette salle! Voici Don Juan qui vient avec son serviteur! Je vais rester ici, invisible, jusqu'au moment où, pour Faust et pour lui ensuite sonnera l'heure! (*Il va à l'arrière-plan et se promène de long en large.*)

(*Don Juan et Leporello entrent.*)

JUAN. — Un dicton chante dans ma tête, comme l'eau sous la roue d'un moulin!

« Traverser la vie, l'esprit alerte,
Fièrement, ne jamais se courber,
Aimer dans la joie chaque fillette,
Des sots et des pédants se moquer :
C'est du bonheur et de la grandeur le secret,
C'est avoir pour destin celui que l'on se crée! »

LEPORELLO. — Le dicton est joli si les vers sont mauvais!... Oh, Monsieur, vous ne croyez pas qu'il va faire de l'orage?

JUAN. — Que m'importe!

LEPORELLO. — C'est lugubre ici, et quelle chaleur étouffante! A croire que mille nuages d'orage y sont enfermés!

JUAN. — Apporte de la lumière et ouvre les fenêtres!

LEPORELLO. — Oh, Monsieur, vous ne voyez pas, là, dans l'ombre? On dirait des étincelles!

JUAN. — Je t'ai dit d'aller chercher de la lumière!

LEPORELLO. — Oui, Monsieur. (*Sortant*) Tout de suite, tout de suite!

JUAN. — C'est vrai! On étouffe dans cette salle! Il y règne une chaleur surnaturelle! Bah, ce n'est qu'une impression, et les fumets du rôti la chasseront! Il n'est rien de plus positif en ce monde que l'odorat : il nous ramène en un clin d'œil dans la réalité! Serait-on dans l'Eden, il suffirait des effluves d'un ragout ou de l'odeur d'une tombe pour que l'on se crût transporté à un banquet ou à un enterrement!

LEPORELLO (*rentrant*). — Monsieur, il y a un bruit de pas dans l'escalier!

JUAN. — Ce sont sûrement mes invités!

LEPORELLO. — Non, non, ce ne sont point des pas de bourgeois, ce sont des pas de policiers!

JUAN. — A quoi les reconnais-tu?

LEPORELLO. — A leur vulgarité majestueuse!

JUAN. — Vulgarité et majesté! Il y a contradiction dans les termes!

LEPORELLO. — Je vous assure que c'est la police!

JUAN. — Eh bien, fais-la entrer!

LEPORELLO. — Oh, Monsieur, savez-vous ce que vous faites!

JUAN. — Va ouvrir!

LEPORELLO. — Ma foi, c'est inutile : ils sont entrés tout seuls! Et c'est la police, Monsieur, la police! (*Rubio et Negro entrent avec des policiers.*)

JUAN. — Que désirez-vous, braves gens?

NEGRO. — Nous ne sommes pas de braves gens! Monsieur que

voici est le Signor Rubio, préfet de police. Quant à moi, je suis le Signor Negro!

JUAN. — Vous n'êtes donc ni des gens ni des hommes! Vous, vous êtes un Signor et lui est un préfet! Que voulez-vous, Préfet?

RUBIO. — Monsieur, comme on dit vulgairement, je vous arrête pour avoir assassiné le Commandeur et Don Octavio!

JUAN. — Signor Negro, tu es un triste sire!

NEGRO. — Monsieur!...

JUAN. — C'est à toi, n'est-ce pas, que je dois la visite de ces Messieurs?

RUBIO. — Il est de fait que le Signor Negro, en bon citoyen...

JUAN. — Un instant, Signor Rubio. Laissez-moi d'abord en finir avec votre bon citoyen! Je te disais donc, Signor Negro, que tu es un triste sire, et j'avais mille fois raison! Car est-il plus triste sire que celui qui, comme toi, se fait délateur et va chercher la police au lieu de faire lui-même sa police!... Leporello!

LEPORELLO. — Monsieur?

JUAN. — Jette-moi ce signor en bas de l'escalier!

LEPORELLO. — Volontiers! Mais s'il me résiste?

JUAN. — Rien à craindre! Il t'aidera plutôt lui-même!

LEPORELLO. — Allez, ouste! Dehors! (*Il pousse Negro vers la porte.*)

NEGRO. — Signor Rubio, vous n'allez pas laisser...

RUBIO (*à Don Juan*). — Monsieur, comme on dit vulgairement, je proteste!

JUAN. — Monsieur le Préfet, j'use en ce qui concerne cet individu, des droits que me donne le fait que je suis ici chez moi! Est-il fonctionnaire?

RUBIO. — Non! Comme on dit vulgairement, c'est...

JUAN. — Rien, donc, ne l'autorise à pénétrer chez moi sans y être invité!

RUBIO. — Il est vrai que...

JUAN. — Exécute mon ordre, Leporello!

LEPORELLO. — Allez, ouste! Dehors! (*Il expulse Negro.*)

NEGRO (*sortant*). — Monsieur le Préfet! Signor Rubio! (*Ses protestations décroissent et se taisent finalement.*)

RUBIO (*pendant les deux répliques précédentes*). — Monsieur, je proteste! Comme on dit vulgairement, vous vous permettez...

JUAN. — Tout ce que je peux!

RUBIO. — Vous êtes...

JUAN. — Ce que je suis!

RUBIO. — Vous avez...

JUAN. — Fait ce qu'il me plaisait!

RUBIO. — Allez-vous me laisser parler?

JUAN. — Volontiers! Mais, auparavant, ayez donc l'obligeance de me dire qui vous êtes!

RUBIO. — Il y a longtemps que vous le savez! Comme on dit vulgairement, je suis la police!

JUAN. — Avez-vous un mandat? Avez-vous des papiers?

RUBIO. — Ah ça, seriez-vous fou? Depuis quand la police a-t-elle besoin d'avoir des papiers?

JUAN. — Depuis toujours! Sinon elle irait toujours trop loin!

RUBIO. — Voudriez-vous vous jouer de moi?

JUAN. — Non certes! Vous êtes une carte sur laquelle je ne voudrais même pas miser un liard! Quel âge avez-vous?

RUBIO. — Cinquante-six ans.

JUAN. — Comment vous nommez-vous?

RUBIO. — Rubio. Mais...

JUAN. — Ce même Rubio qui était ivre-mort au mariage d'Octavio?

RUBIO. — Qu'avez-vous à m'interroger comme ça?

JUAN. — Pourquoi m'avez-vous répondu?

RUBIO. — Parce que ça s'est trouvé ainsi. Mais...

JUAN. — La belle trouvaille! Mais assez plaisanté! Ecoutez-moi bien! Il y a, tout le monde le sait, une haute police et une basse police! La haute police est la plus avisée, car, si la basse police ne s'occupe que de ce qui s'est passé, la haute police, elle, ne s'occupe que de ce qu'il faut! Il est vrai que Doña Anna est du nombre des filles sur qui j'ai eu des vues, il est vrai que j'ai toujours des vues sur elle et que c'est pour cela que j'ai tué le Commandeur et Don Octavio! Mais il est vrai également que je suis Grand d'Espagne et le neveu du Cardinal Gonzalo, lequel est le favori du pape! Et maintenant, parlez! Qu'avez-vous à me dire?

RUBIO. — Mon Dieu, un Grand d'Espagne! Et le neveu du tout-puissant Gonzalo! Pardonnez-moi, Monsieur, comme on dit vulgairement, il y a erreur sur la personne!... Ah, maudit Negro! Il va voir!...

JUAN. — N'avez-vous pas employé le terme d'assassinat?

RUBIO. — C'était un lapsus, Monsieur, un lapsus, comme on dit vulgairement! Assassinat, un petit meurtre à la bonne franquette, comme cela arrive si souvent entre amis? Ah, laissez-moi rire!... On tire l'épée, on se bat gentiment : l'un des adversaires meurt, l'autre reste en vie! Quoi de plus naturel! Et le naturel, il n'y a que chez les gens du commun qu'il faut le réprimer, sans quoi il se manifesterait trop souvent et finirait par devenir un droit!

JUAN. — Je crois, Monsieur, que nos relations doivent en rester là!

RUBIO. — Bien sûr, Monsieur, bien sûr! Et encore pardon!

JUAN. — Vous êtes pardonné! Votre erreur était bien naturelle, aussi naturelle que le coup de pied que je vous donne présentement dans les fesses en vous priant de me débarrasser de votre présence!

RUBIO (*sortant*). — Vous êtes trop bon, Monsieur, et comme on dit vulgairement, je me recommande à votre mansuétude!

JUAN. — Tu as raison, drôle, car tu as bien besoin de recommandations! (*A Leporello qui revient.*) Tu as proprement expédié ce Signor Negro?

LEPORELLO. — Cul par dessus tête, Monsieur!

JUAN. — Bravo! Et, maintenant, sers le souper!

LEPORELLO. — Le souper, Monsieur? Quand des nuages d'orage noirs comme de la poix, noirs comme des poings de nègre, s'amassent dans le ciel, menaçant le monde?

JUAN. — Qu'ils s'amassent, qu'ils crèvent, je n'en ai cure! Je veux manger et boire!

LEPORELLO. — Bien, Monsieur! (*On frappe à la porte.*) Oh, Monsieur, on a frappé! Si c'était le?... (*On frappe de nouveau.*)

JUAN. — Qui est là?

(*Faust entre, pâle, les traits décomposés. Le Chevalier veut se précipiter sur lui.*)

FAUST (*au Chevalier*). — Toi, arrière! Attends que le moment soit venu!

LEPORELLO. — A qui parle-t-il, Monsieur?

JUAN. — Je ne sais pas, mais quand on entre chez moi, je ne souffre pas que l'on m'ignore!... Faust!

FAUST (*au Chevalier*). — Laisse-moi, te dis-je! Il faut d'abord que je règle son compte à Don Juan!

LEPORELLO. — Oh, Monsieur, j'ai peur! Il parle à l'ombre.

JUAN. — Tais-toi, imbécile!

FAUST (*à Don Juan*). — L'as-tu aimée, toi aussi?

JUAN. — Qui cela? Anna?

FAUST. — Oui. *Elle!*

JUAN. — Est-il nécessaire de le demander? N'est-elle pas belle?

FAUST. — Elle est morte! Tu m'entends, morte! Et maintenant, désespère-toi avec moi!

JUAN. — Me désespérer? Non! Certes, la mort de Doña Anna me touche, elle me bouleverse même jusqu'au fond du cœur! Mais quand il y a encore au monde mille autres filles aussi belles, comment pourrais-je pleurer la mort d'une seule?

FAUST. — Tu ne l'aimais pas!

JUAN. — Si, je l'aimais, et je vais te le prouver en risquant ma vie pour la venger! Car c'est toi, n'est-ce pas, qui l'as tuée? Cela te ressemble, du reste : tu t'es toujours acharné à détruire ton propre ciel!... Tiens, voici une épée : nous allons nous battre!

FAUST. — « Moi qui me suis toujours acharné à détruire mon propre ciel! » Il ose me jeter cela à la figure! Et il a raison! Faute de pouvoir l'atteindre, j'ai anéanti ce qu'il y avait de plus beau au monde!... Oh, Anna, tu es perdue pour moi! Plus jamais, je ne verrai briller tes yeux, plus jamais je ne me baignerai dans la contemplation de ta beauté, plus jamais je n'entendrai ta voix!

LEPORELLO. — Il n'a guère l'air d'avoir envie de se battre!

JUAN. — Faust, serais-tu également un lâche?

FAUST. — Chevalier, ton heure est venue, mais c'est en te défiant que je m'abandonne à toi!

LEPORELLO. — A qui parle-t-il donc, Monsieur? Vous voyez un chevalier, vous?

JUAN. — Non. Ma foi, le sorcier est ensorcelé!

LE CHEVALIER. — Tu me défies? Vraiment?

FAUST. — Oui, parce que je suis éternel comme toi! Et, éternellement, je lutterai contre toi, et, peut-être finalement, serai-je vainqueur!

LE CHEVALIER. — C'est ce que nous verrons! En attendant, souffre que je t'étrangle! (*Faust pousse un râle.*)

LEPORELLO. — On dirait que le Docteur se trouve mal!

LE CHEVALIER. — Et, maintenant, esprits mes frères, emportez cette vermine et plongez-la dans le plus fétide des bourbiers! Entassez sur son âme des montagnes de feu et préparez une place de choix pour Don Juan qui ne va pas tarder à le rejoindre! (*Il retourne au fond et, pendant toute la scène suivante, ne quittera pas Don Juan du regard.*)

LEPORELLO. — Le docteur Faust s'écroule! Par tous les saints du ciel, il est mort! Et il a le visage noir comme du charbon! Oh, Monsieur, le diable est là quelque part! Nous ne le voyons pas, mais il est là!

JUAN. — Assez de sornettes, coquin! Faust est mort d'une attaque, et le diable n'a rien à voir là-dedans! Allez, enlève-moi ce cadavre!

LEPORELLO. — Toucher à ce cadavre? Oh, Monsieur, c'est Dieu qui vient de le foudroyer!

JUAN. — Il n'y a pas une seconde, c'était le diable!

LEPORELLO. — Eh, Monsieur, tout le monde sait que le diable est le fusain dont Dieu se sert pour écrire ses sentences!

JUAN (*menaçant*). — Enlève-moi ce cadavre!

LEPORELLO. — Bien, Monsieur, bien! (*Il sort en traînant le cadavre.*)

JUAN. — Pauvre Anna! Ah, je me sentirais presque mélancolique!

LEPORELLO (*rentrant*). — Si j'étais sûr que le Gouverneur ne vienne pas au rendez-vous, je me sentirais presque bien!

JUAN. — Au fait, Leporello, n'as-tu pas fait certain serment lorsque nous étions sur le Mont-Blanc? Ne devais-tu pas t'amender, épouser Lisette?

LEPORELLO. — Oh, Monsieur, promettre est bien autre chose que tenir. Ce que je promets, je le promets, et ce que je tiens, je le tiens! Quand j'ai fait ce serment, je ne parlais pas sérieusement!

JUAN. — Sers le souper!... (*Leporello obéit.*) Mais que font donc mes invités?

LEPORELLO. — La pluie et le vent, tels un balai, ont vidé les rues de leurs poussières et de leurs passants. Vos invités ne viendront pas!

JUAN. — Eh bien, je souperai seul! Et, pour commencer, emplis mon verre!

LEPORELLO. — A vos ordres, Monsieur!

JUAN. — Je bois à Doña Anna! Et que ce vin submerge son souvenir!... (*Il boit.*) Que fais-tu, drôle? Ma parole, tu bois aussi!

LEPORELLO. — Moi? Ah oui, mais c'était à votre santé!

JUAN. — Ce pâté a bonne mine! (*Mangeant.*) Allons, pour une fois, les apparences ne sont pas trompeuses!... Et les musiciens, Leporello?

LEPORELLO. — Ils sont dans la salle voisine. Faut-il les faire entrer?

JUAN. — Pour que je les vois racler leur violon ou cracher dans leur flûte? Non! Qu'ils jouent, mais que le spectacle de leurs efforts me soit épargné! (*Leporello sort et revient aussitôt. Musique en sourdine.*)

JUAN. — Quand on mange, la musique est une excellente pierre de touche. Si la chère est bonne, on ne l'entend pas! (*Mangeant.*) Très bien, je ne l'entends pas!... Que manges-tu, Leporello?

LEPORELLO (*la bouche pleine*). — Rien! Je goûtais si le faisan était rôti à point. Manger et goûter, Monsieur, la différence est énorme! Le faisan est rôti à point!

JUAN. — Alors, inutile de le goûter davantage!

LEPORELLO. — Ah, que le monde n'est-il un chapon rôti, avec quelle joie je mordrais dedans!

JUAN. — Tu ne penses qu'à ton ventre!

LEPORELLO. — C'est, Monsieur, sauf votre respect, que vous me laissez effroyablement jeûner!

JUAN. — Je ne te donne rien, coquin, parce que je sais que tu me voles effroyablement!... Allons, mon verre est vide! Emplis-le!

LEPORELLO. — Tout de suite, Monsieur!

JUAN. — Vive Mahomet! Il a interdit le vin parce qu'il l'aimait beaucoup.

LEPORELLO. — Comment cela?

JUAN. — Eh oui, il savait bien qu'un plaisir défendu a deux fois plus de saveur! Vive Mahomet! (*Un grondement de tonnerre.*)

LEPORELLO. — Oh, Monsieur, parlez chrétiennement! Le ciel, comme un volcan renversé, crache son feu sur nous! La foudre vient de tomber sur le palais de l'archevêque!

JUAN. — Tu vois bien que cela ne sert à rien d'être chrétien! (*Coup de tonnerre.*)

LEPORELLO. — Je vous en supplie, Monsieur! On dirait que cet orage est pour nous!

JUAN. — Bois un verre de vin! Rien de tel pour détourner la foudre!

LEPORELLO (*hurlant*). — Monsieur!

JUAN. — Quoi?

LEPORELLO. — On monte l'escalier!

JUAN. — C'est un de mes invités! Enfin!

LEPORELLO. — Pourvu que ce ne soit pas... Oh, Monsieur, ce ne sont point des pas humains, ce sont des tremblements de terre qui s'approchent!

JUAN (*dégainant*). — A présent, va ouvrir la porte!

LEPORELLO. — Inutile! On a frappé avec une telle force qu'elle s'est ouverte d'elle-même.

JUAN. — Quel est l'insolent qui ose pénétrer de la sorte chez moi? (*La statue du Commandeur fait son entrée.*) Ah!

LEPORELLO. — La statue du cimetière!

JUAN. — Ou bien la chose est effroyable, ou bien elle est du plus haut comique!

LEPORELLO. — Je trépasse, Monsieur! Je vais trépasser!

LA STATUE. — Don Juan...

LEPORELLO. — Quelle voix! Elle vous glace la moelle et les jambes!

LA STATUE. — Tu m'as invité! Me voici!

JUAN. — Est-ce bien une statue? Oui, son œil est blanc et vide de pupille! Ah, mon esprit chancelle... Mais je vais lui crier mon nom à cette apparition! Mon nom! Il a beau être taché de sang, il est celui de mon honneur, et, tel

un tocsin, il appellera à moi toute ma force et tout mon courage!... Je me nomme Don Juan et je te provoque en combat singulier!

LA STATUE. — En vain! Nul vivant ne peut me combattre!

JUAN. — Oh, cette voix! Mais c'est peut-être un charlatan! Voyons si cette pierre est plus dure que l'acier de mon épée. (*Il frappe la statue avec son épée. L'épée vole en éclat.*)

LEPORELLO. — Ne faites pas ça, Monsieur! Il va se fâcher!... Qu'est-ce que je vous disais? Votre épée est cassée!

JUAN. — Excusez-moi, Monsieur le Commandeur, si je ne vous ai pas cru sur parole! Mais, maintenant, puisque nous ne pouvons pas nous battre, vous plairait-il de vous asseoir?... Donne un siège à Monsieur, Leporello!

LEPORELLO. — Il va se briser sous lui comme grain de blé sous la meule!

JUAN. — Que vous proposerai-je? Du potage à la tortue, une tranche de venaison, de la salade d'endives? Et quel vin? Tokay, Champagne, Bourgogne?

LA STATUE. — Je viens des étoiles. Je n'ai pas besoin de nourritures terrestres!

JUAN. — Désolé : je n'ai aucune nourriture céleste à vous offrir, mais n'oubliez pas que c'est à un repas terrestre que je vous ai convié!

LA STATUE. — Doña Anna et Don Octavio sont maintenant au ciel, parmi les bienheureux, mais, au milieu des délices du paradis, ils ne t'ont pas oublié et c'est eux qui m'ont demandé de venir ici-bas pour t'exhorter à te repentir et à t'amender.

JUAN. — Je les remercie de leur sollicitude! Mais je n'ai rien fait dont j'aie à me repentir! Au contraire, je suis très content de tout ce que j'ai fait! Quant à m'amender, je n'en vois pas la nécessité, me trouvant très bien comme je suis!

LEPORELLO (*à mi-voix*). — Ne l'agacez pas, Monsieur! Mentez-lui donc un peu! Vous vous arrangerez ensuite! Et puis, comme ça, vous nous tirerez l'un et l'autre de ce mauvais pas!...

LA STATUE. — Don Juan, si tu es courageux, serre-moi la main!

JUAN. — Lui serrer la main? Hum!... Mais quoi, ne suis-je pas à Rome? N'est-ce pas ici que Scévola a plongé sa main droite dans le feu? Eh bien, moi, je fais plus que lui : intrépide, hardi, je plonge ma main dans l'au-delà et je dis : la vie n'est rien si l'on n'est pas prêt à tout affronter!... Voici ma main!... Ah, vil scélérat! Ta main verse dans mes veines un froid mortel! Est-ce ainsi que

tu reconnais la poignée de main d'un Espagnol? Infâme, tu mériterais d'être encore vivant pour que je puisse de nouveau te vaincre! (*Il s'attaque à la statue avec son poignard.*)

LA STATUE. — Ta rage est impuissante, Don Juan! (*Don Juan recule en chancelant.*) Et maintenant, regarde derrière toi! Tu vois cette colonne de flammes qui vient vers toi? C'est Satan en habits de fête!

LEPORELLO. — Ah, mes pressentiments! C'est pour cela qu'il faisait si chaud ici!... Satan, Monsieur Satan! Je ne vaux pas la peine que vous vous intéressiez à moi! Contentez-vous de mon maître!

LA STATUE. — Don Juan, Satan est prêt à t'emporter pour te faire subir le même sort qu'à Faust! Mais je puis encore te sauver, si tu consens à te repentir. Je te le demande une dernière fois et c'est la voix de Dieu qui tonne par la mienne : veux-tu te repentir, veux-tu t'amender?

JUAN. — Ce que je suis, je le reste. Je suis Don Juan et je ne serais plus rien si je devenais un autre! Oui, plutôt être Don Juan au fond de l'abîme qu'un bienheureux au paradis! Tu m'as interrogé d'une voix de tonnerre, et c'est d'une voix de tonnerre que je te réponds : *Non!*

LA STATUE. — Nous ne nous reverrons plus jamais! (*Il disparaît.*)

LE CHEVALIER (*lançant en l'air son manteau rouge*). — Manteau, élargis-toi, deviens immense et que, chacun de tes plis se muant en une flamme vorace, une pluie ardente embrase et consume cette maison et tous ses habitants! (*Feu et pluie de feu.*)

LEPORELLO. — Au feu! Au feu!... Au secours!

LE CHEVALIER. — Mais toi, Don Juan, je t'emporte! Et je vais te souder à Faust! L'un et l'autre, encore que par des voies différentes, vous tendiez vers le même but : votre destin sera semblable dans l'éternité!

JUAN. — « Mon roi et la gloire, ma patrie et l'amour »! Tels seront donc mes derniers mots sur terre! (*Le Chevalier disparaît en entraînant Don Juan.*)

LEPORELLO. — Monsieur! Monsieur! Oh, Satan l'a pris! Et moi, je reste tout seul! Et ça brûle de tous côtés! Ça brûle! Je suis perdu, rôti! Pauvre Leporello, tu n'auras plus jamais froid!... (*La scène disparaît dans les flammes, cependant que les éclairs et les coups de tonnerre se succèdent sans interruption.*)

MERCURIALE

CHRONIQUE SUR ONDES COURTES

JANVIER 1956. — La Flandre, l'Artois et la Picardie sont toujours présents quand j'accomplis une besogne littéraire : c'est dire que ce travail est sentimental. Tout ce que j'ai formulé par écrit est sentimental. Arras, Lille et Péronne, Rouen et Londres sont en filigrane dans le papier dont je me sers quand le moment d'écrire est venu, souvent accompagné d'une vague lassitude, la lassitude que provoque un lyrisme cordial, provincial mais à peu près sans écho. C'est sans doute à ces quelques noms de villes que je dois d'écrire pour mieux m'accorder à ces climats, à ce besoin d'authencité qui apportent une lumière, littérairement féconde, à des paysages beaucoup trop perfectionnés. Ces paysages, fort heureusement, ne parviennent pas à effacer les images naïves, violentes, devenues sournoises quand on les confronte avec les pyramides gris de plomb des crassiers et les machineries mélancoliques que l'on retrouve dans « Germinal ». Bien que la documentation sociale de ce grand livre soit maintenant tombée en désuétude, ce détail ne nuit pas à l'autorité permanente du roman. La poésie de la misère s'associe mal à la poésie syndicale qui n'est qu'un élément de discipline toujours nécessaire mais qui n'efface jamais les tendres contours d'un mot, d'un dessin que nous n'utilisons que dans la solitude considérée comme une pierre de touche. Tout ce qui précède signifie que je viens d'entendre, en faisant tourner un disque, le « Vivat semper in aeterno », le fameux Vivat flamand qui, tout en évoquant pour moi les Rosati de Lille quand ils m'accordèrent la rose d'or en présence de mon vieil ami André Billy, me révèle toujours un monde d'enluminures dont je ne cesse de me contenter, naturellement à mon insu.

C'est ainsi que ma pensée fut garnie dans un crépuscule du dernier Noël. Ma pensée se dessina sous la forme d'une table de festin. Les convives appartenaient au monde des livres, mais

des livres vivants, ceux qui se lient quotidiennement à notre emploi du temps, les livres dont les noms d'auteurs sont toujours inscrits sur le carnet d'adresses. Je feuillette ce carnet posé devant moi sur ma table. Je possède toujours l'adresse de Ruysbroeck, l'Admirable et le Contemplatif, celle de Charles de Coster, de Max Elskamp, l'auteur de « Dominical », celle de Guido Gezelle dont le gai jardin me plaisait tant quand j'habitais à Bruges, derrière la caserne des lanciers. Cette liste n'était pas close, car j'aperçus l'adresse de Louis Pauwels, le dernier venu, en quelque sorte l'héritier direct des noms que je viens de dire.

Louis Pauwels est un Flamand d'une personnalité évidente : il ne dépend que des traditions de sa province, la Flandre française dont, physiquement, il représente une apparence classique. Sa pensée est à l'aise entre la violence, la tendresse et la sculpture sur bois qui traduisent à mon entendement les principaux personnages de « l'Amour Monstre » son dernier livre. Il ne m'appartient pas d'en faire la critique : ce n'est pas ma place dans le « Mercure » et quand j'écris que j'aime ce livre où j'entrevois, au bord d'une route Vlaminck qui a la taille de Pauwels, je veux dire que je me suis mêlé familièrement aux éléments de ce livre en invité, si l'on veut, à un banquet fantastique à côté de Ruysbroeck, Vlaminck, Thyl et Nele et d'autres Flamands aussi célèbres. Composer un livre et le faire pénétrer dans la substance souvent rétive d'un lecteur, qui n'est pas toujours construit sur mesure, est un résultat que ce lecteur se doit de signaler, simplement par honnêteté. La vie littéraire devrait être rigoureusement honnête, car où se réfugier? Après tout, elle l'est peut-être. Mais l'honnêteté en matière sentimentale est difficile à définir : elle repose sur les métaphysiques du dimanche bien plus efficaces que les définitions des professionnels. C'est pour ces derniers un domaine qui permet des satisfactions reconnues par les lois qui régissent le métier de philosophe. Un grand nombre parmi ces penseurs ne tiennent que par un fil, dangereusement suspendus au-dessus de la vie qui en ricanant, bêtement d'ailleurs, attend leur chute. Il me semble préférable de se contenter de ce qu'on peut toucher de la main. Les brumes nordiques qui contraignent le passant à cheminer à tâtons améliorent l'intelligence du toucher. Certainement elles font naître des formes d'un emploi courant, les éternels fantômes de la poésie. Ces fantômes mangent et boivent, ce qui indique clairement qu'ils gagnent leur vie comme nous en dépit de leur indépendance. Tels sont les mal mariés de Louis Pauwels, sorcières et femmes de ménage qui demandent à leur imagination l'imprévu que l'infidélité conju-

gale n'apporte pas toujours. Il est périlleux de monter dans le ciel de Louis Pauwels, un ciel rempli d'âmes secrètes et vindicatives, à moins d'avoir en poche cette absolution poétique qui peut tenir lieu de croyance ou, mieux, de protection contre les paysages interdits aux vivants.

●

L'optimisme de Nino Frank est contagieux. Il pénètre chez moi comme un Napolitain dans le home d'un pingouin que cette visite rend gracieux. Je lui ouvre ma porte et ma bouledogue qui bave d'amitié va chercher mes chaussons pour les lui offrir. C'est un spectacle reposant et qui éclaire les visages, les leurs et le mien.

Nino m'apporte la connaissance de Paris, car ma documentation, paraît-il, est périmée comme la présence de mes contemporains qui vieillissent très vite, malgré qu'ils en aient, sans doute par manque de souvenirs à retardement. C'est une misère nouvelle : la misère du compte en banque régulièrement insuffisant. L'époque est épuisante; rien ne sait mûrir selon les lois naturelles de la germination. L'utilisation d'une sorte de matière plastique s'adapte à tous les domaines de la pensée qui devient une spécialité chimique propre à la construction en série : romans, chansons, critiques, admirations variées, opinions sévères, exclamations de plaisir, silences et cordialités à éclipse ou simplement évasives, etc... Le nombre des objets que l'on désire est bien trop grand pour la puissance de travail d'un homme normalement constitué. L'automobile, considérée comme un but, a détruit des talents qui, en d'autres temps, eussent connu une réussite logique. Mais peut-être est-il plus agréable de posséder une voiture automobile admirable que d'avoir du talent... particulièrement quand l'admiration est lente à se montrer.

Pierre Mac Orlan
de l'Académie Goncourt.

LETTRES

ROMANS DU JOUR. — Les Prix littéraires, selon les lois d'une justice distributive assez particulière, viennent d'attirer l'attention sur certains romans récents; écrite ou orale, la critique en a remarqué quelques autres. Il me semble que la lecture de

ces ouvrages suggère le sentiment d'une crise, d'un malaise où le genre se débat. Ils se laissent assez naturellement diviser en deux catégories : il y a ceux qui témoignent de la conscience de ce malaise et qui, à des degrés et avec des chances diverses, mettent en question les formules traditionnelles, cherchent des voies libres, — et ceux qui, avec une ingénuité et une assurance singulières qu'il ne faut pas confondre, hélas, avec la spontanéité du talent, continuent de rouler sur les rails anciens.

Le roman moderne, pendant le siècle de son plein développement, fut — au niveau de ses moyens les plus apparents — une entreprise d'imagination liée à une entreprise de connaissance. L'imagination y est au service de l'observation. Le pouvoir de prendre le lecteur au piège de personnages et d'événements fictifs, l'aptitude de créer ainsi une réalité seconde, fait la preuve du talent, ou du génie, romanesque : ils *qualifient* le romancier. Mais cette réalité seconde a pour fonction de révéler la réalité première — le monde de la société, de la psychologie, de la nature physique. Le recul de la création romanesque est une ruse, une méthode d'observation : l'invention doit manifester et épouser les apparences qui sont celles de la réalité.

Ce réalisme de l'imagination a donné sa force au roman traditionnel; au moins a-t-il fait bon ménage avec elle. Il semble bien qu'il soit parvenu aujourd'hui à son point de saturation. Il devient de plus en plus incapable de porter l'élan romanesque; plus exactement peut-être, le romancier est de plus en plus incapable de prendre appui sur lui. Pourquoi? Il serait malaisé de le dire en quelques lignes. C'est sans doute que l'Imagination — ainsi enchaînée à la roue du réalisme — donne rapidement le sentiment de la monotonie, et d'un inutile doublage des apparences. Balzac disait déjà, vers 1830, que, toutes les combinaisons de l'imagination étant épuisées, l'intérêt du roman devait se réfugier dans l'observation des détails — ces « petits faits vrais » dont parlait Stendhal à la même époque. Mais la réalité est-elle plus féconde que l'imaginaire, s'il est vrai que c'est dans sa soumission à la réalité que l'imaginaire rencontre sa limite, la fatalité de son tarissement? A quoi bon créer, après tant d'autres, événements et personnages *ressemblants?* A quoi bon fonder de nouveaux romans sur ce que chacun voit, et sur ce que tant d'autres moyens détectent : le journal, l'écran, la photographie? Chez Balzac, l'imagination était une puissance neuve : les personnages de *la Comédie Humaine*, les premiers à être des ressemblances inventées, n'étaient pas encore confondus parmi les mille visages d'une innombrable multitude. Et l'observation romanesque apportait

parfois au lecteur un monde réellement inconnu, dont elle ne gardera pas longtemps le privilège. Au XIX[e] siècle, l'apparition de l'Histoire contraint le roman historique à se muer en roman de mœurs contemporaines. « L'universel reportage » (comme dira Mallarmé) qui naît en même temps que le roman moderne ne lui permettra pas longtemps de vivre sans transmutation.

Il faut beaucoup de confiance et de naïveté au romancier de 1956 pour se saisir de la plume avec une main de 1860, pour croire qu'il lui suffit de conter son histoire, et de camper ses personnages de telle façon que le lecteur s'y laisse prendre, d'être bon illusionniste, bon photographe. Je m'étonne plus encore de l'appétit insatiable à l'égard des nourritures les plus éventées, que le choix des jurys révèle. On pourrait croire qu'en couronnant, dans ces dernières années, des romans comme ceux de Julien Gracq et de Pierre Gascar, le Jury du Goncourt reconnaissait l'usure des formes traditionnelles, la nécessité pour le roman moderne de se fonder sur de nouvelles valeurs. Le choix d'un roman comme celui de M. Roger Ikor, *Les Eaux Mêlées* (1), donne à ces récentes options une allure d'inadvertance, ou je ne sais quelle douteuse couleur d'esthétique de l'alternance. Non que le roman de M. Ikor soit sans mérites : il est honnête et vigoureux. Mais ce tableau de l'émigration de juifs orientaux en France et de leur assimilation progressive, si bien mené soit-il, me semble illustrer l'impossibilité actuelle d'une telle formule. A peine lu, le livre s'estompe, avec son intrigue et ses personnages, dans la grande ombre de tant de livres semblables à celui-ci. Le lisant, on ne peut s'empêcher de penser que d'autres moyens, d'autres techniques — du documentaire de journal au documentaire de Cinéma — auraient aussi bien pu nous dire, et mieux encore, tout ce qu'il nous dit.

Le livre de M. Georges Govy, *Le Moissonneur d'Epines* (2), relève de la même critique générale : mais il est également justiciable de critiques particulières, plus graves encore. Plus prétentieuse que le roman de M. Roger Ikor, cette violente et dramatique confession d'un agitateur professionnel qui fait tour à tour en Egypte, en Inde, en Angleterre, en Espagne, en Pologne la même expérience de l'échec, ajoute à la vanité du déjà lu les défauts d'une technique à la fois banale et artificielle, un romanesque d'assez mauvais aloi, un style qui est souvent celui du feuilleton, et une « moralité » incertaine et spécieuse. Le livre témoigne-t-il des ambiguïtés et du drame de la conscience révolutionnaire, comme ceux de Koestler? Nullement. Le héros de M. Govy est un aventurier

(1) *Albin Michel.*
(2) *La Table ronde.*

douteux, une sorte d'agent double, et son expérience est indigne de figurer celle du révolutionnaire : elle ne pose aucun problème fondamental. Que l'on ait pu comparer ce livre à *la Condition Humaine* en dit long sur l'actuelle confusion des valeurs. Et l'on incline à penser que la critique qui, jadis, passait sous silence les grandes œuvres contemporaines, était finalement moins néfaste que celle qui s'acharne à les confondre avec les plus médiocres productions.

●

Ajoutons bien vite que la plupart des romans qui, dans ces derniers mois, ont mérité de retenir l'attention, relèvent de l'autre catégorie. Ils témoignent précisément de ce trouble, de cette mise en question dont le roman d'Alain Robbe-Grillet, *le Voyeur*, était récemment une expression-limite. Ils tentent de s'évader du réalisme de l'imagination, de faire du roman l'expression mythique d'une vérité ou d'une réalité trop éparse et incohérente pour que l'on ne s'efforce pas d'en donner — à la place d'un doublage épisodique — une sorte d'intense cristallisation. Effort d'autant plus manifeste et salutaire que la réalité demeure davantage le lieu et la matière du romancier. Cette rédemption romanesque du réel par le mythe, c'est elle qui me retient dans le livre de Louis Pauwels, *L'Amour Monstre* (3), comme dans celui de Gilbert Gadoffre, *les Ordalies* (4), si différents soient-ils. Livres réussis? Je ne le pense pas. Au moins ne sont-ils pas négligeables. Ici, l'échec n'est pas le châtiment d'une banalité à toute épreuve; il mesure la nouveauté et la difficulté de l'entreprise; il porte en lui sa chance, sa fertilité.

L'intérêt de ces deux récits vient de leur constante oscillation entre la réalité et le mythe. Le livre d'André Dhôtel, au contraire, *Le Pays où l'on n'arrive jamais* (5), s'inscrit tout entier dans l'univers de la féerie. On ne peut que se réjouir de voir signalée au grand public l'œuvre déjà considérable d'un écrivain qui est l'un des très rares conteurs-nés de la littérature actuelle. Dhôtel s'abreuve à la source secrète que nous surprenons dans les grands romans du passé, et que le roman contemporain, certes, doit capter, dût-il en détourner le cours. (Et voilà qui pourrait nous conduire à préciser nos formules antérieures : à distinguer ce qui

(3) *Le Seuil.*
(4) *Le Seuil.*
(5) *Pierre Horay.*

est moyen transitoire, et promis à l'usure, et ce qui est impulsion essentielle.) Même lorsque Dhôtel semble rejoindre — par le détour d'une chronique locale, fût-elle fabuleuse, d'une création de personnages très attentive à leur pittoresque individuel, ou de la complaisance descriptive — les moyens usés du romanesque, il ne s'agit chez lui (comme chez les grands romanciers du XIX[e] siècle) que de *moyens*. Sous les épaves qu'entraîne le flot (et que tant d'autres prennent pour le flot même), c'est le flot qui importe, et qui porte : un intarissable et silencieux bruissement de source, le mouvement d'une incessante expansion.

Le Pays où l'on n'arrive jamais n'est pourtant pas le meilleur livre d'André Dhôtel, et si nous n'avions pas dans l'oreille cette rumeur marine souvent surprise dans son œuvre, sans doute ne l'entendrions-nous pas ici. Certes, le livre est charmant. Il est même d'une lecture plus agréable que les récits précédents. C'est justement qu'il comporte quelque facilité. Cette histoire d'un bel enfant blond qui, dans de fabuleuses Ardennes, cherche sa vraie famille et son vrai pays, échappant sans cesse à des tuteurs avec la complicité d'un petit paysan, lui-même aidé d'un cheval pie et de quelques vagabonds musiciens, et qui finit par découvrir que son vrai pays, le Grand Pays, c'est non point ce merveilleux château au bord d'un lac que la ruse des adultes lui offre comme un piège, mais le monde même à travers lequel on n'a jamais fini de voyager et de vivre, cette histoire n'a qu'une dimension : celle de la féerie; elle se déroule dans un univers qui ne lui oppose aucune résistance. Sans doute la féerie de l'imaginaire souffre-t-elle du même défaut que le réalisme de l'imagination : elle élude le vrai problème qui est, non point de reproduire ou de rêver, mais d'introduire dans le réel un ordre de vision ou de signification, de le nouer, de le tordre jusqu'à ce qu'il offre une forme et un sens. Il y a ici un abandon trop facile aux apparences du rêve, contraire, mais parallèle à l'abandon aux apparences de la réalité. Comme je sens, ailleurs, l'absence d'une création véritable, je sens ici l'absence du monde avec lequel la création doit nous mettre dans un rapport nouveau. La cristallisation décisive, celle du mythe romanesque, suppose le conflit du monde et du créateur. Représenter n'est pas créer. Conter, pas davantage. Comme le disait James à propos de *l'Education Sentimentale* (injustement, sans doute, dans ce cas d'espèce), certains romans sont des ballons bien gonflés qui refusent de quitter terre : d'autres refusent de toucher terre. Et *Le Pays où l'on n'arrive jamais* qui nous parle le langage émouvant, mais déjà parlé, des plus vieux contes, me donne lui aussi le même sentiment de tradition usée (qui ne voit

qu'il aurait pu être écrit tel qu'il est il y a un siècle?) — alors que d'autres ouvrages d'André Dhôtel frayaient la voie d'un roman poétique personnel et neuf.

●

De tous les romans récents, le plus remarquable m'a paru celui de Paul Gadenne, *L'invitation chez les Stirl* (6). Et c'est aussi, je crois bien, le plus remarquable de son auteur. Depuis une quinzaine d'années, l'œuvre de Paul Gadenne a pris place parmi les plus vigoureuses, les plus chargées de promesses. J'avais aimé la sincérité, la sève, la gravité de *Siloé*; l'intensité dramatique du *Vent Noir*. Mais il me semble que Gadenne n'avait pas encore trouvé l'exacte relation entre la réalité, matière première du romancier, et la forme qu'il doit tirer de cette glaise. *Siloé* et le *Vent Noir* détaillaient avec trop de complaisance un récit lui-même trop abandonné aux apparences — mal séparé de la glaise : expérience vécue ou imaginée. D'autres récits, en réaction évidente contre cet abandon, *La Rue Profonde* et *L'Avenue*, aboutissaient à une sorte d'abstraction symbolique. Consciemment ou inconsciemment, le romancier posait ainsi son problème. Il semble qu'il l'ait ici résolu.

L'histoire est simple, le petit drame se joue à trois personnages dans un espace clos et un temps limité : c'est la claire économie d'un long récit plutôt que le foisonnement romanesque. Olivier Lérins, un jeune peintre, est invité à séjourner chez des amis, les Stirl, qui habitent à Barcos-les-Bains, station fictive du pays Basque, une grande villa mystérieuse au fond d'un vaste parc. Dès les premiers instants, Olivier est déçu par l'accueil de ses hôtes — surtout de Mme Stirl qui avait particulièrement insisté pour qu'il vienne, et qu'une mystérieuse hostilité semble maintenant armer contre lui. Prisonniers de la vaste maison, les trois personnages s'évitent, se rencontrent, parlent sans se comprendre, reprennent la vaine tentative du dialogue, reviennent vers le silence. L'hostilité dont souffre l'invité est-elle réelle? N'existe-t-elle que dans son imagination? Il lui semble même qu'un jour Mme Stirl a tenté de le prendre au piège d'un accident qui aurait pu être mortel. Mais la mort soudaine de M. Stirl dénoue le drame. La veuve quitte la maison, Olivier part quelques jours après elle. Ils ne se reverront plus : et la lettre qu'Olivier lira à la fin du livre, où la « bonne hôtesse » tente d'expliquer à une amie les raisons

(6) *Gallimard.*

de son attitude, explique moins cette attitude qu'elle ne la constate comme une inexplicable donnée.

Très simplement et sobrement traité, le récit possède toutes les vertus traditionnelles du romanesque. On voit la maison de Barcos, le grenier aux chambres jamais ouvertes, on entend le bruit métallique des palmiers sous le vent tiède et la pluie, on voit Mme Stirl, la trépidante petite femme brune, toujours suivie de ses énormes chiens bondissants, et relevant les manches de son chemisier.. On les voit d'autant mieux qu'ils sont moins décrits et davantage suggérés. On les voit d'autant mieux, aussi, qu'on les comprend moins : la présence de Mme Stirl est faite de ce front buté, de ce regard dur et impénétrable, du secret qu'elle ne trahit pas. Peu de livres donnent aussi fortement le sentiment de *l'existence de l'autre*, de son énigme éternellement recomposée. Loin de la diluer dans la vaine multitude des personnages, Paul Gadenne concentre ici en une seule figure l'essence de l'altérité. Mme Stirl, discrètement, s'élève jusqu'au mythe...

Le récit échappe à l'insignifiance du foisonnement romanesque par sa force de concentration. Il échappe à l'évanescence de la fiction par son ambiguïté même. Le problème essentiel du romancier n'est-il pas de préserver son récit contre cette tendance à l'évanescence qui fait de tant de livres lus autant de fumées qui se dissipent, comme le problème du poète est d'arracher les mots à leur fonction d'échange utilitaire? Il ne peut y parvenir qu'en lui conférant une forme, une dure et durable cristallisation — et en maintenant sa signification comme en suspens. Le pouvoir du récit que Paul Gadenne vient d'écrire, loin de disparaître au moment même où cesse sur nous l'action de distraction et d'illusion de la lecture, est maintenu par l'ambiguïté d'une signification que nous ne nous lassons pas d'interroger. (Et le seul reproche que j'adresserais à l'auteur, peut-être est-ce cette lettre finale qui, si elle ne conclut pas, engage pourtant à conclure.) Son ambition, nous dit-il, a été « de composer un ouvrage où ce qui compte est tout ce qui n'est pas dit ». Après un siècle de vertigineux bavardage, où aucun détail ne nous a été épargné, n'est-ce pas là pour le romancier actuel l'ambition exemplaire? La chance de Paul Gadenne a été de trouver ici un thème avec lequel cette nécessité formelle d'expression est en naturelle harmonie : thème qui me semble moins celui de la solitude que de l'indéchiffrable, qui est le sceau de tout rapport humain.

Gaétan Picon.

Le Sommeil du Juste, par *Mouloud Mammeri*, 254 p., 450 fr. (Ed. Plon). — Nous retrouvons dans ce volume le dramatique mélange de mœurs ancestrales et d'aspirations modernes, d'élans confiants, d'accès de haine et, de la part des Français, d'idéalisme et d'ignoble cruauté qu'un grand nombre d'écrivains nord-africains nous ont fait connaître depuis quelques années. Mais quoi, tous ces romans finissent par se ressembler. La tragédie qu'ils décrivent mériterait aujourd'hui d'être plus longuement, plus minutieusement décrite. Ce que ne fait pas Mouloud Mammeri. Son livre frappe comme un commentaire romanesque de ce que nous lisons dans les journaux, comme un film, émouvant sur l'instant, oublié le lendemain. C'est un appel ou un rappel, le cri d'un homme pressé par les circonstances et qui veut être à tout prix, et le plus vite possible, efficace. Le temps presse, il est vrai, mais en art, il est également vrai que « le temps n'épargne pas ce que l'on fait sans lui ». — GEORGES P.

Le Blockhaus, par *Jean-Paul Clébert*, 272 p., 540 fr. (Ed. Denoël). — Six ouvriers français de l'organisation Todt se trouvent emmurés dans un blockhaus au moment du débarquement de Normandie. On en retrouve deux vivants au bout de plusieurs années. Cette extraordinaire aventure est, paraît-il, un fait réel qui a eu des soldats allemands pour héros, du côté de Dantzig. Il s'agissait pour Clébert d'en faire un drame humain. Je ne crois pas qu'il ait réussi. Ses personnages sont peu typés, veules; ce sont de tristes représentants d'une France gouailleuse et avinée qui, dans les entrailles de la terre, ont un comportement de prisonniers d'Oflag. L'atmosphère du roman est flasque, sale, pourrissante (beuveries, cadavres en décomposition, pratiques homosexuelles, etc.). Je ne dis pas que cela soit invraisemblable, mais bas et certainement superficiel. Un livre qui inspire le dégoût ne sera jamais un grand livre. Quant au style, Clébert n'en a pas : il n'a que du bagout. — GEORGES P.

Le Goût de la Cendre, par *Robert Sabatier*, 253 p., 420 fr. (Ed. Albin Michel). — Une mère dont le fils est mort en déportation voue un culte obstiné, orgueilleux, abusif à son souvenir. Elle fait le malheur de son mari et de sa fille. Il y avait là un beau sujet que Sabatier eût pu traiter de différentes manières. 1° Nous présenter une Emma Bovary mère, dont nous aurions finalement eu horreur. Mais la Jeanne du roman ne fait que nous agacer. Sabatier nous incite trop, après l'avoir chargée, à nous apitoyer sur elle. Pour ma part, je ne marche pas. Les sentiments paternels de Goriot émeuvent parce qu'il s'agit d'un amour humble et malheureux, non tyrannique. 2° Traiter ce drame de famille comme le reflet réduit d'une mutation de l'Histoire, celle que nous venons de vivre de 1943 à 1953. Trahison et fidélité. Mais Sabatier, par souci de rester près de ses personnages et de décrire un milieu provincial, a comme volontairement étouffé les résonances de son récit. Résultat : nous sommes en compagnie de gens ennuyeux et nous nous ennuyons. — GEORGES P.

Les Esprits animaux, par *Roland Cailleux*, 238 p., in-8°, 550 fr. (Ed. Gallimard). — Ces monologues intérieurs d'animaux font penser d'abord à Jules Renard, ensuite à La Fontaine. Mais leur plus grande qualité réside dans le fait qu'ils se distinguent aussi bien des *Histoires naturelles* que des *Fables*. Tandis que Jules Renard est un dessinateur qui ne voit rien au-delà de la forme, Roland Cailleux est un analyste que la psychologie seule intéresse : il peint des états de conscience. Ce que fait La Fontaine. Mais tandis que le fabuliste voit le monde des animaux comme une société humaine, « une comédie aux cent actes divers », Roland Cailleux l'évoque comme une collection d'individus qui, avant tout, ont à résoudre le problème de la connaissance, de l'acceptation, de l'intégration de soi dans l'univers. Ils cherchent à s'assumer, tout comme M. Sartre ou Mme de Beauvoir, et leurs préoccupations sont plus métaphysiques que sociales : le temps pour l'éphémère, l'inconscient pour la marmotte, la monstruosité pour le veau à deux têtes ou pour le crapaud. Et finalement l'impression la plus durable qu'ils nous laissent est celle de leur solitude.

Roland Cailleux a su user des obsessions de notre époque dans un genre qui n'est pas de notre époque, avec un mélange d'émotion vraie et d'ironie parodique merveilleux. S'il fallait lui trouver vraiment un précurseur, j'irais chercher du côté de Pergaud. — GEORGES P.

Le Moissonneur d'épines, par *Georges Govy*, 344 p., in-8° soleil,

690 fr. (Ed. La Table ronde). — D'abord, on se croit revenu au temps des aventuriers de la révolution, chers à Malraux et à Hemingway. Mais les choses se sont aggravées. D'une part, dans le monde. Les foyers d'agitation sont partout, en Egypte, aux Indes, en Angleterre, en Espagne, et la masse des populations à remuer rend le problème de leur émancipation plus insoluble que jamais. La guerre a aussi eu lieu : elle a disloqué les fronts et inextricablement mêlé les combattants. D'autre part, le révolutionnaire professionnel a également changé. Comme dit un personnage, « nos nerfs ne sont plus ce qu'ils étaient ». Stanley, le héros de l'histoire, est sans cesse guetté par l'ennui, le sentiment de l'inutilité de l'action, l'attrait de la mort. Il lui arrive de renier sécrètement la solidarité humaine. Mais voici qui est nouveau, il ne le fait jamais au nom de raisons philosophiques, mais parce qu'il s'est reconnu comme un déraciné, bourgeois mi-anglais mi-russe, qui ne peut se livrer à un apostolat ni en gagnant son pain ni pour le compte d'un peuple entier. Ce qu'il y avait d'universel dans la révolution est devenu affaire de communautés, de nationalités. Govy constate cette évolution et est amené à reconnaître et à décrire l'insoutenable situation (anachronique) de l'aventurier de gauche. Son livre n'est pas un roman métaphysique et pascalien à la manière de la *Condition Humaine*, mais un roman psychologique : le portrait et le procès d'un « homme de nulle part », d'un type éternel de malchanceux qui, comme dit la Bible, croit semer du froment et récolte des épines. Preuve en soit l'admirable personnage de Pablo Valdès, évoqué en contrepoint, qui, lui, est un révolutionnaire à racines et porte sur ses épaules tout ce qu'il y a d'optimiste dans l'œuvre. Nous sommes sur un chemin de retour après nous être élevés bien haut, trop haut, à la suite de Malraux. — GEORGES P.

Amère victoire, par *René Hardy;* 14 × 19 cm, 288 p., 600 fr. (Robert Laffont). — Une fois de plus, et toujours pour les mêmes raisons, me semble-t-il, voilà manquée la chance d'un grand livre. La guerre; un commando dans le désert de Libye. La réalité brutale, virile et sordide. Et cela était bien suffisant pour faire un très beau roman sans rhétorique. Le malheur a voulu que l'auteur cédât à d'absurdes traditions : une histoire de femme, un conflit horriblement psychologique, — tout un bavardage qui s'efforce, heureusement sans y parvenir, de noyer la forte et dure histoire. — S. P.

Emile Verhaeren, par *Lucien Christophe;* 11,5 × 17,5 cm, 144 p. (Editions universitaires, Paris et Bruxelles). — Ce petit livre à la fois élégant et précis, objectif et dévoué, informé et sensible, ne se contente pas de reprendre ce qui a déjà été dit. Il fait le point, et redresse certaines orientations de la critique : « Voici que, dans la profondeur touffue de son œuvre, maints paysages apparaissent, que la critique avait sacrifiés aux suggestions de l'esprit de système. » Une bibliographie et une chronologie, sommaires mais utiles, complètent l'étude. — S. P.

POÉSIE

CHARLES CROS par *Jacques Brenner* et *Ian Lockerbie* (Seghers); **DANS L'OMBRE DE VIRGILE** par *A.-P. Garnier* (Garnier); **UNE FORET DE CHARME** par *Maurice Fombeure* (Gallimard); **CHANTS DE LA SOURDE JOIE** par *Anne-Marie Kegels* (Les Ecrivains Réunis). — Après la remarquable édition de ses *Œuvres Complètes*, parue en septembre 1954 au « Club Français du Livre », rien ne pouvait mieux servir la gloire de Charles Cros que son entrée, en compagnie de la tendre Marceline Desbordes-Valmore et du cher Max Elskamp, dans la

précieuse collection des « Poètes d'Aujourd'hui » dirigée avec tant d'autorité par Pierre Seghers. L'auteur du *Coffret de Santal* et du *Collier de Griffes*, que Paul Verlaine fut le premier à considérer comme un véritable génie, a trouvé dans Jacques Brenner et dans Ian Lockerbie deux commentateurs dont l'érudition précise et le goût raffiné n'excluent pas la ferveur.

Chez Cros le rimeur de monologues a très longtemps fait tort à l'étonnant inventeur et au poète non moins étonnant. Ses vers d'amour unissent harmonieusement une grâce exquise aux fraîcheurs d'aube et de lilas à je ne sais quel trouble vague et quelle étrange mélancolie crépusculaire; et le sentiment de la solitude lui a dicté plusieurs poèmes fiers et profonds aux mystérieuses résonances. Quant à ses *Fantaisies en Prose* elles sont pleines d'un charme imprévu et d'un accent nouveau qui les rapprochent des *Illuminations*.

Charles Cros ne séparait aucune de ses recherches de savant ni de ses émotions d'amoureux de la confiance qu'il avait dans le rayonnant pouvoir de sa poésie :

J'ai voulu que les tons, la grâce,
Tout ce que reflète une glace,
L'ivresse d'un bal d'opéra,
Les soirs de rubis, l'ombre verte
Se fixent sur la plaque inerte,
Je l'ai voulu, cela sera.

Comme les traits dans les camées
J'ai voulu que les voix aimées
Soient un bien, qu'on garde à jamais
Et puissent répéter le rêve
Musical de l'heure trop brève;
Le temps veut fuir, je le soumets.

Et les hommes, sans ironie,
Diront que j'avais du génie
Et, dans les siècles apaisés,
Les femmes diront que mes lèvres,
Malgré les luttes et les fièvres,
Savaient les suprêmes baisers.

Ces strophes, les trois dernières de l'admirable pièce liminaire du *Collier de Griffes* nous montrent à nu l'orgueil d'un homme qui croyait en son destin lyrique avec la même foi que Ronsard ou que Malherbe et qui allait, peu de temps avant de mourir, composer la *Vision du Grand Canal Royal des Deux Mers*, ce vaste chant que son fils, l'excellent poète des *Fêtes Quotidiennes*, a justement qualifié de noble et touchante symphonie.

●

Le récent livre d'A.-P. Garnier : *Dans l'Ombre de Virgile*, dont les meilleurs passages baignent dans une lumière comparable à celle qui vit dans les attachantes gravures de Jean Frélaut actuellement exposées à la Bibliothèque Nationale, vient ajouter encore à la haute estime dans laquelle j'ai toujours tenu son œuvre depuis la publication du *Jardin d'Amour*. Le poète d'*Amitié du Vallon*, de *Corbeille d'Automne*, et des *Saisons Normandes* reste fidèle aux prairies, aux landes, aux étangs, aux bocages et aux vergers de sa province natale qu'il célèbre avec la sagesse, le bonheur et la simplicité que l'on connaît en des alexandrins délicatement évocateurs et subtilement cadencés.

Un goût des loisirs agrestes, entre tous authentique, se mêle, en effet, ici à l'une des musiques verbales les plus souples et les plus fluides de notre époque, héritée sans doute du Paul Valéry de la *Jeune Parque* et du *Narcisse*, mais aussi de Théodore de Banville, d'André Chénier et du mélodieux La Fontaine d'*Adonis*, de l'*Epître à Madame de la Sablière* et des *Elégies* :

Aux écoutes du val, de l'ombre et de ton âme,
Sous les coudriers bleus que le couchant enflamme,
Tu reviens.
Heure élue, avènement du soir!
La fontaine, au chemin des bois, est le miroir
Où s'aventure une aile, où frémit une branche;
Elle offre à qui, rêveur, aux derniers feux s'y penche,
Le bonheur de nos ciels, la grâce de nos jours.

Heure calme où les vols de ramiers semblent lourds
De soir, où la rivière, étale et transparente,
Porte en ses plis les oiseaux las, la nue errante.
S'y renverse une berge, avec, en leur déclin,
Sur le cristal brisé d'un souffle, un vieux moulin,

Une église en ruine, une barque amarrée;
L'heure y semble à jamais dormir.
Heure laurée,
Où, du bois ténébreux au couchant radieux,
Tout repose en la paix des hommes et des dieux.

Au-dessus des écrivains de terroir, A.-P. Garnier nous fait entendre la voix claire d'un bucolique heureux, doublé d'un savant humaniste, qui mieux que personne a su méditer et faire sienne l'indéniable vérité de cette belle phrase de Mario Meunier : « La nature est aujourd'hui ce qu'elle était hier; ses lois sont constantes, et le même soleil ne cesse pas de ramener chaque

jour des aurores identiques à celles que chantèrent, dès la naissance du monde, les poètes qui en furent les premiers témoins inspirés et conscients ».

●

Loin de toute angoisse et de tout hermétisme, Maurice Fombeure, garde champêtre indépendant et fantaisiste de Saint-Germain-des-Prés, continue à rythmer des poèmes sensibles, baroques et particulièrement frais où l'on aime à respirer l'air pur d'une campagne verdoyante et qui n'a rien d'halluciné. *Une Forêt de Charme* rassemble trente-trois romances d'amour conjugal où, s'il faut en croire un petit papier jaune d'œuf joint à l'ouvrage, notre séduisant Maurice manie le vers classique avec une adresse peu commune et se rattache à la tradition de Ronsard.

Je vois plutôt en lui un authentique descendant des trouvères, du bon gros Saint-Amant, de Théophile de Viau et de ce toujours vivant Tristan L'Hermite auquel Amédée Carriat vient de consacrer un ouvrage en tous points remarquable — et qui d'ailleurs a été remarqué. Mais Fombeure, également neveu spirituel de Max Jacob, Léon-Paul Fargue et Jean Pellerin, est surtout lui-même, c'est-à-dire un vrai poète alliant aux ruses paysannes un solide vernis parisien et dont la savoureuse originalité ne peut guère être mise en doute. L'une des marques essentielles de son rare talent est d'accorder à merveille les ressources du folklore avec un agréable modernisme et de parvenir à souvent nous enchanter sans donner pour cela dans ses créations lyriques une place prépondérante à l'artifice.

Les pièces les plus émouvantes d'*Une forêt de Charme* furent écrites pendant la guerre de 1939; et je ne résiste pas au plaisir de citer cette jolie chanson où le Guillaume Apollinaire de *Calligrammes* est délicieusement prolongé :

Il n'y a plus pour nous
De peine ni d'absence :
L'amour au fond de nous
Etend son ombre immense.

Bien loin de la rue des Canettes
Je vois ci trois canards nageant
Une vieille portant lunettes
Et la peine des pauvres gens.

J'ouïs ronfler ophicléides
— La fanfare du colonel —

Crier oies sauvages livides
Dans un ciel éclatant de gel.

La guerre dure et le jour s'use
Mais je vous vois bien loin d'ici
Douce à toucher, ma cornemuse,
Grande femme de mon souci...

Mais je vous vois bien loin d'ici.

●

Comme son amie Lucienne Desnoues, qui tient maintenant toutes les promesses de ses débuts, Anne-Marie Kegels est une Française qui a quitté son pays fort jeune pour suivre son époux en Belgique. Elle a vécu sur les bords de la Garonne et rêvé ses premiers poèmes dans les vignes et les prés de cette fertile Aquitaine dont elle garde la nostalgie, et, après un exil de douze ans à Bruxelles, elle a retrouvé l'inspiration près d'Arlon, dans les Ardennes aux paysages de forêts et d'eaux vives, et s'est remise à composer des vers.

Sa première plaquette : *Douze Poèmes pour une Année* où tourne avec harmonie et légèreté la belle ronde des saisons a paru en 1950, et, quelques mois plus tard, sous le titre emprunté à Milosz de *Rien que Vivre*, elle a publié un important recueil dont le charme n'est pas de ceux qui disparaîtront rapidement et dont les confidences témoignent d'un amour frémissant de la vie, d'un goût marqué pour la solitude enrichissante et d'un singulier bonheur mêlé à la plus attirante des mélancolies. Dès ce deuxième ouvrage le ton de la poésie d'Anne-Marie Kegels était déjà très personnel, mais il a gagné en pouvoir musical, et en densité mystérieuse dans son nouveau livre : *Chants de la Sourde Joie* où sa communion de tous les moments avec le monde extérieur s'affirme de plus en plus en des poèmes pleins de songe, de sève et de farouche intensité :

Demeure mon château de feuillage et de marbre.
Par des chemins perdus où me guette le froid
j'abolis pas à pas le sol qui nous sépare.
— La clé de mon amour fulgure entre mes doigts.

Je marche sur l'ortie et me vêts de poussière.
Les marais me font voir leurs antres veloutés.
Je m'écarte d'un bond et je me fais rivière...
C'est moi qu'on aperçoit entraînant les étés.

Lorsque tu m'apparais je repousse les ronces.
Je scelle dans mes yeux tes tranquilles contours.

Je me couche à tes pieds et le soleil renonce
à séparer mon corps de l'ombre de tes tours.

Le soir venu, sans bruit, j'assaille chaque porte.
Dans tes âtres béants je plante de grands feux.
Nous sommes un château flambant de feuilles mortes.
Tes marbres se défont au bord de mes cheveux.

Nous devons encore beaucoup attendre de l'auteur de telles strophes et de bien d'autres pièces qu'illuminent les calmes lumières d'une enfance perdue et sans cesse présente et que les secrets multiples de la nuit pressent de leur vaste silence et de leur inquiétante magie.

Philippe Chabaneix.

Variations sur des thèmes de Khayyam, par *Georges Dovime* (Nouvelles Editions latines). — Peut-on vraiment parler de variations dans le sens où l'on entend généralement cette forme essentiellement musicale? oui si nous considérons que dans la grande variation symphonique par exemple, le thème que l'on reconnaît toujours est mélodiquement transformé. Certes, Khayyam écrivait en quatrains, et sauf dans les nouvelles variations à la fin du volume, Georges Dovime écrit en tercets dont le premier et le deuxième vers riment ensemble, le second vers laissant sa propre rime en suspens. Cette forme qui ne paraît nullement arbitraire, ni même systématique, mais imposée au poète par la forme même d'une pensée nettement définie et clairement exprimée, ne laisse pas que de nous séduire par ce qu'elle a pour nous d'inattendu et d'insolite. Le thème du rêve, celui de la fuite du temps, la nécessité de cueillir l'heure, l'amour fugace, la beauté qui demeure cependant éternelle dans le perpétuel écoulement des choses et qui sont évidemment les motifs mêmes des quatrains d'Omar Khayyam et de toute la poésie orientale, font la tessiture générale des tercets et des stances de Georges Dovime. Mais il y introduit un élément spirituel qui est nettement occidental et où nous retrouvons en arrière-plan la permanence du christianisme.

Poésie épigrammatique et la plus difficile car le poète, au prix d'un travail incessant d'élimination, de repentirs, de tâtonnements, ne doit conserver que le mot indispensable, la pureté dense du trait ferme et incisif: Georges Dovime y a complètement réussi et ce livre ravissant nous est prétexte à songeries infinies où nous prenons un plaisir perpétuellement renouvelé.

Chant des Isles, par *A. Joyau-Dormoy* (Editions Bellenand). — Qu'on n'aille pas chercher dans les poèmes de Mme Joyau-Dormoy à la lecture desquels nous introduit une sensible et très pertinente préface de M. Emile Ladéon, le dépaysement auquel semble nous convier ce titre évocateur de lointaines Antilles. Certes, un parfum exotique s'exhale de ces poèmes par le seul nom de fruits aux saveurs étranges, ou l'évocation de paysages martiniquais. Oui, de tels détails heureusement choisis entraînent l'imagination du lecteur vers les bords inconnus de ces îles heureuses. Mais ce qui le retient dans ces poèmes, c'est la grâce, l'élégance, la discrétion avec laquelle elle exprime et transpose poétiquement ses états d'âme, dans les paysages, l'exaltation des sentiments les plus simplement humains et généraux. L'accent en est très personnel et donne une couleur toute neuve à des thèmes qui sont éternels mais que les vrais poètes savent également éternellement rajeunir. Si Mme Joyau-Dormoy écrit en vers le plus souvent traditionnels, elle assouplit la rigueur des règles, sans jamais transgresser les lois essentielles du rythme, par des coupes inattendues et elle joue en artiste accomplie avec la rime et l'assonance.

La Suite royale, par *Pascal Bossetti* (Firmin-Didot). — Les sept parties de ce beau recueil s'articulent selon les mouvements alternés d'une suite symphonique. Le titre de *Suite royale* s'adapte donc d'une manière parfaitement exacte

à l'ensemble de ces chants où se lie la double inspiration gréco-latine et gothique, courants parallèles qui traversent toute la poésie française depuis le « miracle français de Villon » jusqu'à Verlaine où ils prennent une signification si personnelle et à la fois si universelle.

Les sonnets, les stances, se succèdent dans une sensible harmonie que la rigueur du choix et la stricte observance des règles les plus exigeantes de la prosodie classique rendent encore plus significative et émouvante dans l'expression d'un lyrisme exalté à la poursuite de la beauté intérieure et qui se traduit par l'éclat d'un vers sonore hérité directement de Hugo et du meilleur Parnasse, en sa musicale plasticité. Qu'il évoque la Grèce antique, les cathédrales ou la grâce des paysages saisonniers, l'alacrité du Paris matinal dont l'architecture composite se fond à la mesure humaine dans une sorte d'unité spirituelle que lui confère la légèreté mobile d'un ciel aux nuances si fines, le poète paraît d'autant plus libre dans son inspiration et dans l'expression de son rêve intérieur qu'il est plus volontairement contraint par les gênes exquises d'une discipline intransigeante, à un choix rigoureux.

C'est par cette constante maîtrise d'une technique savante que sa pensée acquiert un rayonnement plus vaste et une force si constamment communicative d'émotion noble. Car c'est la caractéristique majeure de cette poésie que la noblesse. C'est pourquoi lorsque le poète, dans les Interludes, pince une corde plus familière, fleurit, dans le tour populaire d'une brève chanson, la grâce toujours de bon ton d'une tendresse plus sensible d'être discrète. Les grands mythes universels de l'antiquité grecque rejoignent dans leur signification profonde et comme préfigurative, le mystère chrétien. Et c'est sur l'accord parfait de Psyché que se clôt ce livre frémissant d'une poésie essentiellement humaniste et qui sait demeurer personnelle de sentiment et d'expression dans ses évocations les plus objectives.

Mi-raisin, par *Antony Lheritier* (Caractères). — Ce qui nous plaît dans les pièces alertes de ce recueil au titre exactement adapté à ces croquis rapides, au trait ferme, incisif, souvent profond, c'est que le poète, qui l'est authentiquement, a l'air de ne pas trop vouloir y croire et de ne se pas prendre au sérieux. Et c'est ainsi qu'avec une désinvolture où l'ironie semble l'enveloppe protectrice d'une sensibilité d'écorché, dans des vers qui quoique affranchis de certaines rigueurs prosodiques, appartiennent cependant à une norme classique, mais qui par leur liberté rythmique, se réfèrent davantage au style de la chanson populaire, source où l'on va toujours puiser le renouvellement du lyrisme, fulgure tout à coup le trait profondément humain d'une détresse et d'une amertume qui se veulent pudiquement refréner, mais qui brise tout à coup le rire et le sarcasme. Cette poésie directe, sans afféterie, trouve toujours le point sensible où toucher notre cœur.

La part de l'homme, par *René Fauchois* (Fayard). — Auteur dramatique et aussi excellent comédien, René Fauchois est d'abord poète et c'est cette sensibilité de poète authentique qui donne à ses œuvres dramatiques leur puissance de rayonnement. Mais ses qualités d'auteur dramatique et même d'acteur ont eu un très heureux retentissement sur la musique pure de ses poèmes. C'est ainsi que son vers rigoureusement tributaire des lois les plus exigeantes de la prosodie classique est toujours exactement mesuré aux inflexions de la voix, à la durée de la respiration. C'est pourquoi le chant est ici merveilleusement souple et aisé, jamais tendu, et que le mode d'expression le plus simple traduit avec l'intensité la plus grande l'émotion directe et communicative, le pathétique quotidien et que le fait le plus courant, la rencontre la plus ordinaire, sont immédiatement transcendés par le poète dans la région la plus haute d'un lyrisme intérieur qui porte le chant à son plus haut degré de signification poétique : le motif ou le prétexte, par la puissance de l'expression incantatoire s'universalisent par le sentiment dont la chaleur est immédiatement contagieuse. La part de l'Homme est ici la meilleure, puisque le poète se meut dans un univers exactement fait à la mesure de l'homme dont l'âme est immortelle et à l'image du Dieu créateur. Le ton simple de ces vers amis de la mémoire, le caractère objectif de ces poèmes où retentit dans l'évocation des paysages, du drame ou de la comédie humaine, la musique plus mystérieuse, et comme en contrepoint d'un cœur qui s'émeut à la souffrance d'autrui, qui sympathise avec tout ce qui vit, chante ou pleure, reste constamment en

effet la part de l'homme et la meilleure, celle de la créature libre de son choix et qui fait front à son destin. Ici tout est générosité, don de soi, noblesse. Tel le poète, tel l'homme que nous aimons.

Les Harmonies fantasques, par *Anita Chevallier* (Editions du Centre). — Dans la spirituelle et sensible préface par laquelle Emile Moussat nous introduit à la lecture de ce premier recueil de poèmes publié par Anita Chevallier, cette phrase, plus que toute analyse pédante, donne la définition exacte de cette poésie faite de grâce et d'amour : « Trop de poètes n'ont écrit que pour étaler leurs souffrances réelles ou feintes. Je doute qu'Anita Chevallier se plaigne jamais. Elle est naturellement optimiste et à travers la chrétienne marquée par la grâce on découvre une païenne amoureuse de la vie : tels discours adressés à Dieu auraient pu avoir été chantés pour Eole ou pour Flore. » Cette poésie en effet empreinte de joie, de sérénité, d'amour pour la création et qui exalte vers Dieu, cause première, ce cantique d'actions de grâces, confirme cette observation faite par Paul Valéry contre l'affirmation de Musset que les chants désespérés sont les chants les plus beaux, que la beauté ne peut pas être triste, qu'elle est d'abord sérénité. Car c'est évidemment une attitude romantique que l'exaltation de la souffrance. Les dons exceptionnels révélés par ce poète étonnant éclatent tout au long de ces pages où Anita Chevallier, se délivrant du désordre et des misères du monde, chante la joie de vivre, d'aimer et de comprendre.

Bulles, par *André Prévot* (Editions du Pigeonnier). — André Prévot, dans des quatrains alertes dont le trait incisif accuse encore la sobriété classique de l'expression, évoque avec ironie, esprit et aussi tendresse, d'abord les petits métiers, dans une partie qu'il intitule boutiques et boutiquiers. Mais ce n'est pas seulement le petit commerçant qu'il fustige de ses verges cinglantes; n'y voit-on pas l'orthopédiste et même aussi le Tribunal? La verve d'André Prévot s'en donne à cœur joie dans Coups d'épingle et dans Choses perdues. Ces quatrains sont légendes pour dessins que nous voyons se composer devant nos yeux à la simple lecture de ces vers. Mais André Prévot passe aisément de l'Epigramme au Haï-Kaï et s'émeut devant la beauté de toute chose créée et qui doit finir et se penche avec amour vers les détresses du cœur et les misères cachées. Sa poésie alors prend un accent profondément humain qui, par sa discrétion même, nous touche davantage.

J. POURTAL DE LADEVÈZE.

THÉATRE

« JEANNE D'ARC », DE CHARLES PEGUY. Adaptation d'André Chancerel et Marcel Péguy *(Comédie-Française, Salle Luxembourg)*; « JEANNE D'ARC » *(Marionnettes Saint-Michel de Nancy)*. — Un vaste cadre pour les horizons de Domrémy et des Batailles des acteurs formés à l'ampleur des textes classiques; toutes les ressources de la machinerie pour des changements de décor rapides, et de la lumière pour des effets puissamment évocateurs; enfin, pour subvenir à toutes dépenses nécessaires, un budget pratiquement munificent : voilà ce dont disposait la Comédie-Française en rendant à Péguy l'éclatant hommage d'une célébration de sa *Jeanne d'Arc*. Par quelle désolante succession de circonstances adverses la chose a-t-elle été manquée au point de susciter dans la presse une désapprobation presque unanime, dont se sauve seule la principale interprète, la jeune et lumineuse Claude Winter?

Tout le monde savait à l'avance que la durée du texte écrit par Péguy excédait de beaucoup le temps normal d'un spectacle. Aucun découpage, même nécessaire, ne va sans mutilation, et chaque fervent de l'œuvre s'en trouve différemment meurtri.

Il semble cependant que celui-ci (le troisième exécuté par les mêmes adaptateurs, qui avaient déjà travaillé pour le théâtre Hébertot, puis pour le festival de Lyon) n'ait pas réussi à garder de justes proportions entre les différents épisodes : la scène de Mme Gervaise donnée presque en entier, est trop longue pour ce qu'on a laissé subsister des débats de Jeanne, bergère; à l'acte des Batailles, le splendide récit de Didier (la prise de la bastille d'Orléans) a été cruellement écourté, et comme volontairement assourdi; dans la suite, on a privé Jeanne de quelques-unes de ses répliques les plus essentiellement « péguystes » (notamment la révolte devant le cynisme de Gilles de Rais : « S'il fallait pour sauver la France prononcer les paroles qu'il a prononcées devant moi... j'aimerais mieux que la France ne fût pas sauvée ») et on n'a pas permis à Alençon de s'écrier : « Mon Dieu, sauvez-nous de ceux qui sont fins. Sauvez-nous de ceux qui savent la vie! Mon Dieu, sauvez-nous des imbéciles... » Répliques qui avaient prodigieusement retenti à Lyon, place Saint-Jean, dans une version cependant beaucoup plus brève. On a accumulé en un défilé gauche et déprimant, les successives défections des chefs militaires, sans rien laisser à Jeanne de son entêtement à l'ouvrage, et en revanche on a gardé à toute la machination ecclésiastique du procès un large développement qui déséquilibre l'ensemble. Enfin on s'est permis, dans la scène finale, une interpolation bien inutile. Jeanne, soi-disant en songe, profère quelques-uns des versets de la vision prophétique (union de tous les chrétiens pour la croisade) qui termine en réalité une seconde partie du *Mystère de la Charité de Jeanne* laissée volontairement impubliée par Péguy, et que nous ne connaissons que depuis 1941, par l'édition de la Pléiade. Postérieure de plus de dix ans à la première *Jeanne*, gonflée de la méditation nettement catholique qui devait conduire Péguy à Chartres, elle dérouterait... si on l'entendait. Mais on a eu l'idée de faire joujou avec les inventions modernes, et, pour ce songe, la voix limpide de Claude Winter et sa pure diction nous arrivent métallisées et télescopées par une catastrophique bataille entre micro et haut-parleur... Mince détail? non, car il dénonce l'essentiel du mal : par sa puissance, par sa richesse même, la Comédie, quand elle aborde le grand lyrisme poétique (Claudel-Péguy) malgré son bon vouloir, est condamnée à manquer de simplicité.

Un exemple : parce qu'elle touche une forte subvention, la Comédie se trouve moralement (ou, si l'on veut, politiquement) obligée de déverser des bienfaits sur quantité de gens; on lui demande, non seulement de bien jouer les chefs-d'œuvre dramatiques, mais d'encourager les beaux-arts et notamment la peinture, par d'amples et fréquentes commandes. L'occasion était belle cependant de suivre, là, les principes de Vilar, et de jouer dans des rideaux de velours, avec, à peine, quelques éléments de décor, presque des signes symboliques. A ce dépouillement, la Comédie se serait senti mauvaise conscience. Il ne lui faut pas de préjugés non plus, fussent-ils ceux de la fidélité à l'esprit d'une œuvre mais, avant tout, que le peintre soit dans le mouvement. Ainsi a-t-on abouti à mobiliser Coutault, dont la valeur n'est contestée par personne, mais qui a traité rideau d'avant-scène et costumes dans une fantaisie dont le chatoiement dissone comme un continuel éclat de rire. Certains accoutrements militaires eussent fait merveille dans une opérette de Van Parys et Hanoteau. De même, entraînés par cette fausse nécessité de consommer de la toile peinte, on a voulu, pour accélérer les changements, insérer tous les décors dans un bâti unique, lequel a pour effet d'enfermer Jeanne et Hauviette, aux premiers tableaux, dans une cour, et de changer ensuite la croisée du transept de l'abbaye de Saint-Denis en une antichambre de drame romantique...

Enfin dans cette évocation de Jeanne, qui finit au départ vers le bûcher, notre Comédie-Française n'a pas échappé au désir confortablement édifiant du « happy-end » : une « apparition » de Jeanne dans les hauteurs, auréolée de découpures lumineuses en rouge « publicité », tandis que tous les personnages de la pièce sont à genoux, à l'avant-scène...

Tant de malentendus et de dissonances s'accumulent comme une chicane de barbelés entre le public et l'œuvre. Claude Winter, de toute sa jeunesse, de toute sa pureté vaillante, de toute sa ferveur lumineuse, se dresse quand même à plus d'un moment au-dessus de l'obstacle, et mérite ainsi la gratitude fraternelle de tous les fervents de Péguy.

Il est finalement permis de se demander si richesse, confort et solidité n'engendrent pas un climat scénique funeste à certains sujets. On rappelait beaucoup, le soir de la générale, la *Jeanne* (de Shaw) jouée par Ludmilla Pitoëff. Elle a resplendi, soit, mais dans l'exiguïté des Mathurins et par le génial dénuement de Georges Pitoëff.

●

Je me posais de nouveau la question, quelques jours plus tard, dans une salle d'un collège libre de Nancy, en revoyant une *Jeanne d'Arc* jouée cette fois par les étonnantes marionnettes du R. P. Brandicourt. La scène de leur « castelet » ne doit pas avoir deux mètres de large : cependant leur décorateur constructeur a su suggérer (par le choix des masses, la justesse des propositions, la sobre ingéniosité de la facture), les plus vastes espaces : nef de Reims, remparts de Paris, cage de fer de Jeanne dans la prison de Rouen, et l'horizon lorrain de la partance par le porche d'une étable où Jeanne, pour être sûre de ne pas faiblir, confie ses adieux à un simple agneau. L'agneau, par les doigts du P. Brandicourt (les marionnettes de Nancy sont « à gaine ») hoche doucement la tête, et le voilà porteur d'une mystérieuse grâce franciscaine qui le fait cousin de l'âne et du bœuf de la crèche... Destinée avant tout aux plus humbles publics, écrite cependant avec autant de ferveur que de connaissance de l'histoire, la *Jeanne* de Nancy ose volontairement des équivalences anachroniques et de brefs intermèdes de gaîté, comme le faisaient les Mistères du Moyen Age. Comme eux aussi, elle touche soudain la grandeur sans paraître jamais l'avoir cherchée. L'évêque Cauchon n'y est certes pas ménagé, et nous entendons Jeanne lui crier le célèbre : « Evêque, je meurs par vous ». Mais la scène du bûcher est remplacée par son épilogue (historique) : le bourreau qui disperse dans la Seine les cendres de Jeanne. On voit son canot osciller sur le flot (et on se récrie d'amusement) et puis voilà que le bourreau grommelle tout bas : « Voilà... tu vas dans la Seine, et après la Seine, c'est la mer entre la France et l'Angleterre, et puis après... l'océan je crois bien... va, Jeanne, va mouiller les côtes du monde entier d'un peu de ce que tu as été toi-même — il en a sacrément besoin », et on a le cœur saisi...

Pas d'apothéose ici : simplement le curé de Domrémy, le même qui a baptisé la petite Jeanne au premier tableau, et qui vient annoncer sa mort à Jacques et Isabelle d'Arc, et commence de leur suggérer doucement le recours au Pape, d'où sortira plus tard la réhabilitation.

Des poupées sans jambes, avec des mains minuscules, mais des visages à grand et simple relief, admirables. Une troupe de quelques personnes qui fait tout : poupées, texte, machinerie, costumes, manipulation et jeu, en marge et en plus des travaux quotidiens de chacun. L'absence totale de prétention et d'ambition, mais le don collectif, et sincèrement humble, des cœurs. Les plus modestes ressources, mais une âme. Et voilà que Jeanne est tout à coup présente.

Peut-être, décidément, la suggestion scénique de certaines splendeurs doit-elle demeurer, mystérieusement, un privilège de pauvres...

Dussane.

CINÉMA

LE GRAND ECRAN, LE PETIT. — Le théâtre est une cérémonie, donc un fait de la société. On y regarde et on s'y regarde. La salle et la scène sont éclairées. Il y a des applaudissements unanimes, quelquefois pour saluer seulement un duo ou un monologue, à la fin de la scène. Chacun s'y trouve avec tous. C'est le contraire au cinéma. La salle est obscure. La seule utilité connue de l'entracte est de permettre au propriétaire d'arrondir son bénéfice avec des esquimaux. La projection commencée, chacun se retrouve avec lui-même, face au défilé des images, touché par elles ou non, mais celui qui l'est, c'est quelquefois vers les grandes profondeurs, là où les autres sont abolis, et les couples mêmes. Remarquez qu'il est facile, après le théâtre, de se mettre d'accord sur l'interprétation d'Edwige Feuillère ou de Jean-Louis Barrault. Mais il n'est pas deux hommes pour réagir de la même façon, au cinéma, devant Leslie Caron, Barbara Stanwyck ou Michèle Morgan, ni deux femmes devant Gary Cooper, Jean Marais ou Vittorio de Sica. Je sais bien que les magazines populaires, les conversations chez le coiffeur et le club où se célèbre le culte d'une vedette donnent à penser le contraire à des esprits naïfs, mais tant pis pour eux, il n'y a pas lieu de s'y arrêter.

La télévision est la télévision. Ni théâtre ni cinéma. S'il faut la situer sur la ligne théâtre-cinéma, elle est entre ces deux points extrêmes. Elle ne se déroule pas dans l'obscurité (même si l'on éteint les grosses ampoules), et par là s'apparente au théâtre plus qu'au cinéma. Elle nous touche moins individuellement que le cinéma (du moins en règle générale), étant moins clandestine qu'il ne l'est. Mais elle n'est pas fête ou célébration comme l'est le théâtre. Tous les jours ne sont pas des jours de fête. Quotidienne et livrée à domicile, comme la radio, la télévision dépayse encore les catégories des entrepreneurs de spectacle. La plus fréquente erreur des producteurs est peut-être bien de faire comme si nous allions chez eux alors qu'ils viennent chez nous. D'où ces spectacles homogènes et longs qui supposent de notre part

la disponibilité de l'attention de qui a choisi sa pièce ou son film (laquelle pièce, lequel film ont été choisis pour nous), s'est mentalement préparé à une bonne soirée (et tout au plus tournons-nous le bouton, la plupart du temps), et a payé sa place (non une licence annuelle, un forfait, un abonnement).

Ce genre de critique a quelque chose d'injuste, presque de féroce : il s'adresse entre autres aux gens qui se donnent le plus de mal, peut-être aux rares vrais artistes de la télévision, par exemple à Stellio Lorenzi. C'est montrer peu de gratitude envers une pièce par hypothèse montée avec goût, avec soin, avec l'intelligence de ce que la mobilité discrète de la caméra et d'heureux effets sonores peuvent faire pour l'adaptation d'un texte scénique. Mais il faut tout de même bien comprendre que nous ne sommes pas nécessairement disponibles au jour dit à l'heure dite pour deux grandes heures de représentation dramatique. Quelque effort intelligent qu'on y apporte, et si bien venu fût-il, l'adaptation devrait, sauf émission exceptionnelle — car il faut tout de même bien accorder à la télévision le droit de se choisir ses propres jours de fête de temps en temps —, devrait d'abord adapter le théâtre dans son ensemble à une modeste conception des horaires. La pièce en un acte a beaucoup plus de chances, premièrement d'être vue en entier, deuxièmement de capter notre attention de bout en bout, que la pièce en plusieurs actes. (Et dont les entr'actes ont disparu, remplacés au mieux par un temps mort, ou par un entr'acte écourté et plus ou moins magique, comme dans l'adaptation du *Sourire de la Joconde*, où tournaient les aiguilles d'une pendule.)

Soumettre ces choses à des exigences horaires paraîtra naïf à des gens qui croient fortement en un moyen d'expression plus ou moins neuf. Pourtant cette soumission aux horaires introduirait, à mon avis, une meilleure entente du théâtre télévisé, c'est-à-dire une meilleure entente de sa longueur d'onde. Mieux vaudrait en effet en règle générale une demi-heure de *commedia dell'arte* menée spirituellement bon train par des balladins doués, que deux heures d'un spectacle composé, implacablement mené à son terme, avec un rideau invisible qui solennellement s'abaisse et se lève en faisant beaucoup trop de bruit bien que nous ne l'entendions pas. Mais peut-être est-on parti de l'idée que ça ferait riche d'avoir des pièces. C'est malheureusement une de ces niaiseries qui font du tort à la télévision même. Car mieux eut valu imposer la télévision, dans la mesure où elle est plus qu'un moyen de diffusion, telle quelle; selon ses mérites, ceux de sa vocation. Ce n'est pas à dire qu'il n'y faut pas de pièces, ni même de temps

en temps une vraie pièce avec tous ses actes; dont se faire une fête; à confier à Stellio Lorenzi ou Marcel Bluwal.

Mais que se passe-t-il? Pour une réussite de temps en temps, due à l'adaptation de ces deux garçons ou de Claude Vermorel, nous subissons, si nous les subissons, dix méchantes pièces sous le prétexte de passer en revue les douteux succès du boulevard, pièces dont nous retirons une impression consternée : celle que nos pères s'amusaient d'un fil, d'un bouton, d'un rien, un peu, nous semble-t-il, comme les militaires font des monologues dans le dénuement des chambrées et pour divertir les copains, mais les militaires y mettent moins de pompe et plus d'esprit. Ces médiocres comédies, ces situations qui n'ont plus de répondant, ces maîtres Bolbec et leurs maris et amants nous ennuient. Encore ne disons-nous rien du problème matériel, probablement insoluble à cette heure : impossible en effet de rassembler avec un pauvre budget une troupe homogène, de bonne qualité, pour une soirée unique. N'être qu'une famille à regarder une pièce impromptue, c'est encore en éventer les coups de théâtre préparés de longue main d'auteur. C'est trouver les couplets insupportables, sauf s'ils sont soutenus par les vertus de la poésie, et pourvu alors que l'interprète soit dignes d'eux. C'est supposer, entre autres choses, qu'il ne hurle pas.

Ce qui se passe pour le théâtre se passe aussi, toutes choses transposées, pour le cinéma. Un axiome tranchait, dans les premiers temps, que les stations pauvres de télévision diffusent des films comme les stations pauvres de radio des disques. Une chanson proclamait, un peu plus tard : « la télévision, c'est le cinéma », slogan qui concourut peut-être à l'accélération de la vente. Mais voyons quelques-uns des effets de la diffusion, devant un auditoire pour lequel ils n'étaient pas conçus, des films de fiction produits par le cinéma. L'analogie avec les disques diffusés par la radio ne vaut qu'au niveau matériel. Entre la radio en direct et la radio de conserve, la différence est négligeable. Elle est surtout le fait du légitime amour-propre du producteur. Quelle différence y a-t-il pour l'auditeur entre une chanson enregistrée sur-le-champ par Edith Piaf et la même chanson enregistrée par elle sur un disque? La seule serait en faveur du disque, qui suppose des répétitions, donc une sûreté. C'est seulement par le commentaire, le dialogue en studio, etc., pour des raisons extérieures, que le direct retrouve la supériorité (si et quand c'en est une). Or c'est tout différent du film de fiction diffusé sur petit écran. Sur le petit écran, on s'aperçoit, d'une part, que ce qui nous touchait en grande profondeur dans l'obscurité de la salle,

on pourrait dire de la salle commune, ce qui nous touchait (que les auteurs l'aient voulu ou non), seul abrité par une foule, passant immobile et inconnu, on s'aperçoit que cela ne nous touche plus, ou nous touche moins.

D'une part, et d'autre part on s'aperçoit que ces films sont souvent tissés dans une naïve accumulation d'épisodes, à seule apparente fin d'atteindre la durée moyenne d'une heure et demie. Ces réflexions donnent à penser que le récit dramatique pour audience familiale et sur petit écran pourrait bien s'apparenter à ces récits de voyageur qui servaient d'alibi aux romanciers, autrefois. Il n'est pas absurde de se demander, dans cette perspective, si le moyen d'expression ne devrait pas avoir pour double pôle la pipe et la traction avant, j'allais dire la diligence. Essayez d'imaginer l'adaptation qu'on y pourrait faire de la nouvelle des *Diaboliques* déjà mise en cinématographe par M. Astruc, notre jeune génie. Dans un fauteuil encoigné près de la cheminée, pipe en main, un personnage normando-anglo-militaire et de ce temps-là raconte une histoire à un jeune homme. C'est le pôle de la confidence. Le studio y suffit. Sur film s'inscrivait le pôle de l'aventure, l'aventure elle-même. Même chose pour une aventure moderne, la traction substituée à la diligence. La pipe et le fauteuil sont aussi des ingrédients du roman policier classique, aujourd'hui victime de confections bâclées dans l'hystérie. Pipes et fauteuils, narrateurs et leurs souvenirs, apparitions du souvenir, on n'échappe pas aux fantômes.

Jean Queval.

Racines. — Quatre contes d'un écrivain mexicain connu, adaptés par son compatriote, le cinéaste Benito Alazraki, par la grâce d'un producteur, Manuel Barbachano Ponce, un personnage et quelqu'un. Le dernier conte, le moins bon, n'arrondit ni ne surélève l'effet d'ensemble. Un peu étiré, il fait passer son sujet — l'amour honteux d'un Blanc pour une Indienne superbe — par divers effets de cinéma. Les trois autres — le premier et le troisième, principalement — sont vigoureux, drus et tirés au cordeau. Je parle du ton. Ils sont aussi : implacables, cruels, irrécusables. Je parle du sujet, du thème si l'on y tient : les Indiens du Mexique, leur double croyance, leur fierté, leur impassibilité, leur passivité. Toutefois, cette distinction entre le sujet et le ton est un peu niaise, devant ce film. Ils se confondent, en réalité, comme sans doute se confondent le film et le livre, comme se confondent aussi les visages dévisagés sur l'écran et les visages d'un peuple. Pas un acteur, pas une image de studio. C'est une œuvre forte, de la force et de la simplicité de l'évidence. Une œuvre d'une résonance peut-être jamais encore entendue. Allez voir *Racines*.

Le grand couteau. — C'est l'un de ces films américains adaptés du théâtre — de Clifford Odetts, dans ce cas-ci — qui retrouvent, si l'on y tient, comme un reflet de la tragédie antique. Ils sont souvent empâtés et lents. Ce n'est pas le cas de celui-ci. C'est un film d'acteurs, pris dans son exposition, dans sa masse, dans l'épaisseur de sa matière, avec des scènes jouées sans changement de plan, et pourtant avec la discrète et alerte présence de la caméra. Il s'agit du

drame du comédien saisi dans une vaste trappe, Hollywood; pris au piège de la carrière et des contrats, avec son épouse à l'autre bout des choses. C'est comme un fragment des mémoires d'un milieu; c'est un document sur un aspect de notre temps. De fortes viandes, bien qu'on puisse les trouver peu appétissantes. Ces mémoires sont dramatisées dans un style sûr, et l'on est porté jusqu'au dénouement tragique par des comédiens qui savent s'imposer, Jack Palance au premier rang, par un réalisateur, Robert Aldrich (*Bronco Apache*, *Vera Cruz*, *En quatrième vitesse*), qui, sans doute, commence seulement. Tous ont l'amour et l'intelligence de leur métier. Eux-mêmes paraissent animés par une franchise drastique.

La pointe courte. — Deux amants de Saint-Germain-des-Prés (Philippe Noiret, Silvia Montfort) passent leurs vacances dans un village de pêcheurs, sur la Méditerranée. Soit. Lui, est né là. L'amour va-t-il se ranimer dans cet autre ciel, ou mourir au contraire? C'est un sujet. Il est filé dans un contrepoint à nombreux aspects. L'absolu et le relatif. La « réussite » et la réalité. Le rêve et le choix d'une vie. Le romantisme de toujours et l'existentialisme d'aujourd'hui. Sans doute. On aimerait être ensorcelé par ce film. Une unité intérieure, une manière d'obstination poétique lui donnent un ton. Evidemment, il résiste aux opinions. Dans l'écriture, il y a d'un peu tout. De belles photos, des recherches d'éclairage, des scènes posées, des scènes naturelles, des scènes précieuses. Des clichés intellectuels, des répliques dites avec une lenteur inexplicable. Un assez malheureux ménage à trois, du naturel, de l'étrange et du concerté. Des moments qui laissent deviner le manque de temps ou de moyens pour absorber ces villageois qui ne sont pas acteurs. Pourtant, une beauté égarée et indiscutable s'inscrit dans le souvenir. Ce n'est pas à refaire. Ce pouvait être fait de façon moins irritante. Mais c'était à faire, et ce qu'on n'aime pas de ce film ne laisse que du regret, pas de l'amertume. Encore suis-je sévère. Après tout, il y a peu de poètes. Donc, tel quel, nous aimerons ce livre.

Marmaduke. — Soit un livre désuet qui flatte une idée fixe de la clientèle. Soit aussi un livre assez drôle, où l'on peut isoler des sketches sur la France et l'Angleterre éternelles, vers 1905. Soit un sujet pour le cinéma, pourvu qu'il y introduise une histoire. Les précédents films de Preston Sturges l'indiquaient comme l'homme de cette entreprise. Soit donc une entreprise plutôt gentille, à son nouveau. Jack Buchacan, très médiocre acteur, y dessine la silhouette du gentleman considéré à Passy. Martine Carol y apporte de prometteurs, délicieux, inaltérables attributs, atours et autours. Noël-Noël, lui, tire la couverture. Or, c'est justice. On peut revoir les films américains de Preston Sturges.

En Belgique. — Plaisir de retrouver des amis d'une robuste solidité quotidienne, d'une individualité têtue dans leurs réactions devant chaque film (au lieu des Français snobs et rhétoriciens, donc moutonniers, qui donnent le *la*, en ce moment), et aussi d'une vitalité surprenante puisque le Belge est superlatif de naissance. Comme le grand vent, cette vitalité balaie les menues humeurs et opinions. On part seul ou à deux : on est beaucoup plus en arrivant au port, c'est-à-dire à la cinémathèque, au ciné-club, au restaurant, ou encore chez l'un ou l'autre de ces vrais amis. En fait, je dois aux menus miracles de l'hospitalité, de l'obligeance et de la célérité belges d'avoir pu rassembler en vingt-quatre heures passées à Bruxelles la matière de ces notes, et quasiment de force, la chose soit dite avec méchanceté et comme vous pensez bien.

Un carrefour. — Bien que les Belges soient les premiers à se moquer des plus hautes ambitions du Benelux, de leur pays considéré comme une plaque tournante et de diverses autres choses, le fait est que, du point de vue limité de cette rubrique, ils sont, internationalement, mieux informés, plus alertes, et apparemment sur de plus justes perspectives que partout ailleurs à ma connaissance. On peut voir dans leur cinémathèque d'assez nombreux films russes ignorés des idoines français du dit cinéma. On y détaille par cœur les séquences d'Humphrey Jennings, quand le nom même de Jennings est ignoré ici par pratiquement tous ceux qui font métier de diffuser du « septième art ». C'est de Bruxelles aussi qu'ont été fédérés les cinémas d'essai ouest-européens. Pour seulement donner quelques exemples.

Longs métrages belges? — Un

projet de loi destiné à favoriser l'implantation d'industries nouvelles a déclenché l'appareil administratif d'enquête qui permettrait de réaliser des longs métrages. Un long processus, bien entendu. Le comité qui étudie ce sujet difficile comprend des parlementaires des trois partis et des professionnels; sa cheville ouvrière est Francis Bolen, qui a préféré aux substantiels avantages du fonctionnaire international la propagation des ouvrages faits dans son pays, et qui est président de l'*Association des Travailleurs du Film*. Du côté parlementaire, il faut attendre que s'allège un programme de travail surchargé. Sur le fond, les deux plateaux de la balance prouvent que le problème est exceptionnellement ardu sans qu'on doive désespérer de sa solution. Dans un plateau : l'évasion coutumière des capitaux et des talents vers la France, la difficulté financière des coproductions avec un pays de marché exigu et où les grands pays producteurs voient un champ de concurrence entre eux, l'absence d'un personnel technique nombreux et exercé, et celle aussi de comédiens connus. Dans l'autre plateau : les preuves répétées d'une demi-douzaine de garçons du court métrage, une couleur des choses qui n'appartient à aucune autre terre, des studios et qu'on pourrait équiper mieux, le fait de n'être pas accoutumé aux désastreuses commodités de l'argent facile, ni aux autres aspects de l'ankylose du travail cinématographique, enfin la volonté et la jeu-

Courts métrages. — Jusqu'à présent, l'apport belge au cinéma, tel qu'il peut être cerné par le voyageur, fort superficiellement et au rythme de visites espacées, se limite pratiquement aux courts métrages — hormis, c'est-à-dire, les talents qui se sont greffés sur le film français : Feyder, Spaak, Rouleau, Ledoux, etc. Entre ces courts métrages, ceux qui m'ont laissé le souvenir le plus entêtant sont *le Monde de Paul Delvaux*, le film produit par Gérard de Boë sur le théâtre de marionnettes de Toone, celui réalisé par le même de Boë et intitulé *Sons d'Afrique*, la *Visite à Picasso* de Paul Haesaerts, tous mentionnés ici en leur temps, et auxquels il faut ajouter divers essais de Henri Stork : un montage parodique d'actualités; une pochade sur un soldat, l'appel de la plage et l'appel proprement dit (avec Raymond Rouleau dans son premier rôle, en somme, au cinéma); un ouvrage plus long sur la terre, non sans parenté avec *Farrebique*. Il y faut ajouter encore les mérites de Cauvin (pionnier du film d'art), ceux de Dekeuleire (pionnier-théoricien), et pardon pour tout ce que j'oublie, sans oublier ce que je n'oublie pas tout à fait, mais... Or il y a du nouveau. Quatre ou cinq films attachants, me dit-on : j'ai eu la bonne chance d'en voir deux.

Sonate à Bruxelles. — Emile Degelin est un jeune homme formé à l'école documentaire de sir Arthur Elton, lequel est une sorte de pédagogue grand-international. Puis il a travaillé avec de Boë, puis le voici volant de ses propres ailes. Le montage, comme on peut imaginer par la formation de ce réalisateur, est la clé de sa *Sonate à Bruxelles*. Il travaille donc au métronome, efficacement. Les premiers moments, mi-figuratifs mi-abstraits (les enseignes lumineuses jouent un grand rôle parmi ces images abstraites), sont alléchants. Ensuite, il y a des passages sensibles et des images naïves, ou théoriques, c'est une même chose, dont une demi-douzaine de plans où s'est complu le cinéaste et qu'il aurait dû sacrifier; il y a Bruxelles et il y a n'importe où. Or il existe pas mal d'essais sur les grandes villes, maintenant. Ce sont des paysages que le cinéma réussit mieux que les autres arts, et auxquels va la reconnaissance. Je ne peux pas dire qu'Emile Degelin ait absolument renouvelé le genre, ni imposé à jamais le paysage de sa propre ville. Mais c'est une tentative sympathique et jolie, et certainement il faut souhaiter beaucoup de films à Emile Degelin.

Lumière des hommes. — C'est un film sur la messe des catholiques. La messe même : la cérémonie, la célébration, le sacrifice. Il est difficile d'en parler sans de l'embarras, embarras qu'ont rencontré aussi, me dit-on, divers théologiens de diverses paroisses. Dans cette perspective, rien à dire ici, sauf peut-être qu'on pense à la couleur espagnole de la foi, voici quelques siècles. Dans une autre perspective, celle du domaine commun, c'est un film sur un rituel, donc étrange comme tout ce que personne n'a pensé à regarder vraiment, où chacun lira ce qu'il voudra, mais qui, vraiment regardé et de neuf, est beau, de la beauté qu'on voudra, avec les qualificatifs qu'on voudra, il n'y en a pas

un qui convienne à tous. C'est un film poétique, tramé dans des eaux-fortes, avec un dépouillement et une cohérence narrative qui l'imposent totalement, entre le lever de l'officiant et le retour à la sacristie après l'office. Le temps y est bouclé, dans la continuité du récit comme dans le thème, si je puis dire ainsi. Le texte ne comporte pas un mot qui ne soit des textes sacrés ou tenus tels. Les images profanes, ou dites telles, sont parfaitement en place, de sorte qu'on ne peut échapper à l'emprise du rituel, du sujet. Il n'y a qu'une métaphore, d'une discrétion exemplaire. Une échappée sur l'eau et les nénuphars — qui concerne « toutes choses visibles et invisibles » — est le moment qui touche le plus bien des spectateurs, on peut toujours essayer de savoir pourquoi, mais je crois que le réalisateur, Edmond Bernhard, étant poète et non philosophe, serait enclin à ne pas le savoir lui-même. Il dit le texte lui-même. L'opérateur est Charles Abel, et il faut certainement signaler aussi l'étrange et belle musique, guitare et orgue, de Pierre Froidebise.

Back of beyond. — C'est l'un de ces films qui n'intéressent apparemment personne ici, hormis l'inestimable Jean Rouch et ses camarades du *Comité du Film Ethnographique*. Or c'est un film qui a été salué par les applaudissements de deux à trois milliers de Bruxellois, dans un ciné-club. Il a été réalisé par un Australien du nom de John Heyer — autre poulain de sir Arthur Elton — pour la *Shell*. Australien, John Heyer a montré un aspect fabuleux de l'Australie : le camion long-courrier et transcontinental. Aux étapes, il s'attarde, explique ces insolites petites communautés du désert et de la solitude. Là, il arrive qu'il triche et truque un peu, sur les bords. C'est peut-être moins attachant que les *Overlanders*, mais plus étonnant encore. Et c'est beau. Il s'agit d'un moyen métrage.

Répertoire mondial des périodiques cinématographiques. — C'est un travail que beaucoup de professionnels devraient se procurer, même si peu se le procurent. Je tiens à devoir de le signaler, parce qu'il est exemplaire, parfait, du moins autant que faire il se peut, et inappréciable, oui, tout simplement. Il a été réalisé par la Cinémathèque belge — c'est-à-dire que l'honneur en revient à son conservateur, M. Ledoux — avec l'aide de la représentation belge à l'*Unesco* et de la *Fédération Internationale des Archives du Film*. Il est de rédaction bilingue (français et anglais). On peut se le procurer auprès de la Cinémathèque de Belgique, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.

Panorama du film noir américain. — C'est un livre de Raymond Borde et d'Etienne Chaumeton, préfacé par Marcel Duhamel et publié par les *Editions de Minuit*. Je suis moyennement équipé pour en parler : ne m'étant pas attaché à cette coupe du cinéma, ni n'ayant longuement médité sur le mode de mort américain. Autre aveu : il y a, parmi tous les films qui font la matière de ce livre, un film sur trois que je n'ai pas vu, environ. Parmi ceux que j'ai vus, il y en a bien une cinquantaine sur lesquels je ne partage pas l'avis des auteurs, mais ce n'est pas l'important. J'ai toutefois des réserves plus sérieuses à leur adresser, peut-être. La principale touche à l'espèce d'annexe hâtive qu'ils ont ajoutée à leur vrai sujet sur les équivalences anglaises (quelques lignes) ou françaises (quelques pages). C'est une affaire de méthode : trop ou trop peu. Elle conduit à de la sottise. Parler de la « tradition » (française) « des années 35-39 », l'identifier, sans plus, à *Pépé le Moko*, *le Jour se lève* et *Quai des brumes*, et trancher, comme ça, que « dans le pire des cas c'est du mélodrame », et, « dans le meilleur » : « une étude sociale qui, sans raison bien valable, finit tragiquement », qu'est-ce que ça veut dire? Rien, si ce n'est qu'on est puni quand on ne parle pas de son sujet. On voit ainsi que la principale objection est marginale. Demandons-nous encore si les grandes divisions didactiques, répertoriées en index chronologique des films cités — « films noirs; psychologie criminelle; films criminels en costumes; gangsters; documentaires policiers; tendances sociales » — n'introduit pas de la confusion en même temps que de la clarté. Eh bien, ces réserves faites, et pour autant qu'on puisse trouver légitime l'opinion que je puis avoir sur un sujet que je suis loin d'avoir fréquenté comme MM. Borde et Chaumeton : voilà un bon livre. Direct et intelligent, qui s'égare rarement, qui décrit et commente du même pas, comme il convient, qui informe et éclaire, et qui finalement dresse en effet

un panorama, avec une matière nommée et restituée. Bravo donc, et bonne chance à ces auteurs dans leurs futures explorations. Il est à peine besoin d'ajouter qu'ils valent cent fois mieux, ayant un point de vue, dans tous les sens qu'on voudra, que les moindres des choses qui font tourner les caméras en demandant : « Métaphysique, es-tu là? » Index solides, photos.

Film noir et série noire. — Pourquoi, demandera-t-on, une préface de Marcel Duhamel? Si l'on interroge là-dessus le texte de MM. Borde et Chaumeton, on trouvera pour potage une assez modeste explication à la page 169. « L'apparition d'un film de gang typiquement national » (en France) « est due à deux romanciers de chez *Gallimard*, Auguste Lebreton et Albert Simonin ». Ce n'est pas que MM. Borde et Chaumeton leur accordent grand prix, tenant, quelques pages auparavant, Peter Cheyney pour « le seul écrivain européen » qui ait donné « une contribution vraiment originale au roman policier noir ». Diable! J'aurais cru qu'Albert Simonin et Auguste Lebreton sont, écrivains originaux ou non (et originaux ils sont, au moins dans l'ordre philologique, Pierre Mac Orlan le sait), ce que Peter Cheyney n'a jamais été : des écrivains, tout court. Nos auteurs ne paraissent toutefois pas bien assurés eux-mêmes de leur approche, écrivant, tout au début, du même Peter Cheyney et de son compatriote anglais James Hadley Chase, qu'ils « représentent une vulgarisation fructueuse et sans grande valeur de la manière américaine », une indulgente opinion. A vrai dire, Raymond Borde et Etienne Chaumeton nomment, d'une même haleine, avec des adjectifs qui sont souvent de transition et pure commodité : Dashiell Hammett, W. R. Burnett, James Cain, Raymond Chandler, Graham Greene et les deux autres Anglo-saxons pré-cités. Ce sont là « les sources du film noir ». Sans doute. Mais... Enfin... Tout de même... Il est vrai que nous pouvons relire Claude-Edmonde Magny, laquelle devrait se manifester plus souvent. Au niveau de la littérature de consommation, qui est le plus fréquemment en cause dans ce domaine, il n'y a naturellement rien à dire, hormis la description sociologique. Or les mêmes produits sont à l'origine de films qui captent l'attention, imposent leur prolongement et sont parfaitement dignes d'étude, comme ce livre le confirme, livre de gens plus aptes à écrire sur les films que sur les livres. Le film noir vaut mieux que la série noire. Le cinéma vaut mieux que les cinéastes. Les livres sont plus difficiles à faire que les films. — Et pour revenir à Marcel Duhamel, il attaque par un gag : « Mes chers frères, je mourrai, vous mourrez, nous mourrons tous. » Le curé de campagne qui clamait ces révélations du haut de sa chaire, dans l'église où je m'étais fourvoyé un jour, à l'âge de six ans, est peut-être le vrai responsable de la Série noire. »

Film noir et érotisme. — Le film noir, substance et prestige, est naturellement lié à la chance qu'il possède, plus efficacement que n'importe quel autre moyen d'expression, de faire passer dans l'argument l'arc-en-ciel des suggestions érotiques, voire celles qui sont ordinairement censurées par chacun, à supposer qu'elles soient en nous. « Lana Turner, presque toujours habillée de blanc », — écrivent nos auteurs, au sujet du personnage incarné par cette actrice dans *Double indemnity* — « paraît » (ce personnage) « de sa plastique, de ses mouvements de hanche. On cherchait, d'instinct, à deviner sous cette blancheur la rondeur d'un sein ou la ligne des fesses. Mais c'étaient le sein, les fesses d'une criminelle. » Ce sont de semblables images qui donnent un contenu à un livre aussi épouvantablement nul que *Pas d'orchidées pour Miss Blandish* — à qui le veut bien. Raymond Borde et Etienne Chaumeton rappellent qu'il en a été tiré un film anglais, qu'ils disent de petit intérêt et que je n'ai pas vu : dans ce cas, dans d'innombrables autres, les images vont au consommateur de films, tout au moins au niveau suggestif, au lieu que le consommateur de livres doit être bien malheureux, oisif et solitaire pour éprouver l'envie de les solliciter, avec leurs couleurs et leurs dimensions. Si ces phantasmes du cinéma sont le stimulant ou le défouloir des passions, il est probable que nul ne le saura jamais. Si ces phantasmes importent peu ou beaucoup à l'estimation des films, c'est ce qu'il est difficile de déceler. C'est un sujet peuplé d'indéchiffrables cas limites, un sujet qui passe par l'idée que chacun se fait de chaque film, et sur lequel la notion d'art dramatique est le plus souvent en porte-à-faux. C'est pourquoi les épithètes qualitatives de Borde-Chaumeton sont périssables, même si vous les approuvez assez sou-

vent, comme je le fais. Je crois que ces auteurs ont surtout écrit un document social qui gagnera en saveur avec le temps qui passe. Quelques malins et privilégiés en pourront faire leurs délices dans vingt ans ou trente.

Avez-vous lu Uzanne? — Dans le même temps que le *Panorama du film noir américain*, lu Uzanne. C'est-à-dire : Octave Uzanne, — *Etudes de sociologie féminine*, — *Parisiennes de ce temps (en leurs divers milieux, états et conditions)*, — *Etudes pour servir à l'histoire des femmes de la société, de la galanterie française, des mœurs contemporaines et de l'égoïsme masculin*, — *Ménagères, ouvrières et demoiselles de magasin, bourgeoises et mondaines, artistes et courtisanes*, — achevé d'imprimé le 15 août 1910 par Ch. Colin à Mayenne pour le *Mercure de France*. Dans l'optique de la précédente note, la rencontre de ces deux livres est un axe de réflexions fertiles. Les Parisiens et Parisiennes d'âge adulte qui vivaient sans aller au cinéma aussi souvent que nous, vivaient avant la série noire, Lana Turner et le bikini, donc nos pères et mères assez souvent encore en vie, vivaient, à ce qu'il semble, une vie de luxure, débauche et perversité. Oui. Uzanne laisse entendre que la moitié de la population féminine de Paris pratiquait la prostitution, régulière ou occasionnelle. On rencontre dans son livre, qui est d'une fascinante minutie documentaire, cent indications de décor et de scénario ignorés par les cinéastes qui se penchent, comme on dit, sur la belle époque, — dont le racolage à la Bibliothèque nationale! Nous sommes donc devenus incroyablement moraux. Croira qui l'osera que c'est l'effet, par exemple, des phantasmes du cinématographe qui purgeraient les passions, ou du progrès religieux, autre exemple à croire. La véritable différence est naturellement entre une société oisive et une société active. La femme-objet est donc bien moins actuelle qu'il y a un demi-siècle, de sorte que le documentaire Borde-Chaumeton est peut-être surtout de contrepoint. Bien donc que nous ne sachions toujours pas grand-chose de ces choses, en réalité, voici peut-être le moment où le divin marquis va se rhabiller.

Positif. — Eh bien, *Positif* est décidément une stimulante et tonique revue, jusque dans ses excès, partis pris, idées fixes et faux pas, sans parler des farces et attrapes. Je parle du numéro double immatriculé 14-15, novembre 1955. Puis, voilà des gars, ils savent tout. L'équipe est composée pour 85 % de satrapes et pataphysiciens apparentés, pour 1 % de membres de la Compagnie de Jésus, pour 14 % de sans-parti.

Autres revues. — *Cinéma 56*, n° 8. Impressions de Chine de Robert Menegoz (lequel rapporte un film de ce pays, — comme Chris Marker); de Russie, de Guy Desson; interview minutieuse de Gérard Philippe sur sa conception du métier d'acteur. A boire et à manger dans les « révélations 1955 », lesquelles se nommeraient Aldrich, Samsonov, Maselli, Bardem et Astruc, lequel se recommanderait par : « le baroquisme, l'étrange mélange de la sécheresse et de la générosité, du puritanisme et de la tendresse, de l'autocratisme et du libéralisme ». Nous saurons bientôt comment devenir grand homme en vingt-et-une leçons. — *Cahiers du cinéma*, décembre 1955 : le cinéma canadien (*National Film Board*), par Guy L. Coté; interview avec MacLaren de Robin Jon Joachim; les films de schéma animé, par Pierre Michaut. On gagne ainsi la page 21. Un grand progrès.

Manifeste d'un art nouveau, la polyvision. — Du triple écran renommé polyvision, il a été question, comme d'Abel Gance tenu pour pionnier et prophète. La brochure de Nelly Kaplan invite à reprendre le sujet. Elle prouve surtout que tout peut entrer dans tout, pourvu qu'on dispose certains mots dans un certain ordre. Pour le reste, les théories futuristes sont plus ou moins stimulantes. Vient l'artiste : il en prend un peu, au mieux, et il en laisse beaucoup, toujours. On ne sert ni la polyvision ni Abel Gance à écrire qu'Abel Gance et polyvision avaleront tout, même avec des italiques et des majuscules, même avec le patronage d'Abel Gance. Il y a un avant-propos de Philippe Soupault. « Comme Rimbaud, comme Lautréamont, Nelly Kaplan... ». Bon, bien, bravo, parfait. Tâchez de faire encore mieux la fois prochaine. Quand vous parlerez d'Abel Gance, par exemple. Ensuite, les choses se compliqueront. Les ascensions sont éprouvantes. Toutefois, voici mon conseil, pour le

moment où vous aborderez les suprêmes étapes : « Comme Abel Gance, Rimbaud, Lautréamont, Bonaparte et Socrate... » — J. Q.

MUSIQUE

GUY ROPARTZ. — Le musicien qui s'est éteint pendant la nuit du 21 au 22 novembre en son domaine de Lanloup, près de Paimpol, appartenait à une vieille famille du Finistère, enracinée en Bretagne depuis plus de quatre siècles. Cette profonde attache au terroir donne aux œuvres de Guy Ropartz une saveur particulière dont on devine l'origine, le plus souvent, dès les premières mesures.

Fils d'un avocat fort érudit et passionné d'histoire, destiné au droit, Guy Ropartz entre à la Faculté de Rennes aussitôt après avoir quitté le collège Saint-Vincent de cette ville. Il passe sa licence, mais au lieu de s'inscrire au barreau, il obtient de sa famille l'autorisation de venir à Paris et se présente au Conservatoire, car il a la passion de la musique. Il est admis dans la classe d'harmonie de Théodore Dubois, puis dans la classe de composition de Massenet. Il se lie d'une amitié fraternelle avec Albéric Magnard, et la mort même ne desserrera pas les liens qui unissent les deux hommes : Ropartz reconstituera de mémoire l'orchestration d'une grande partie de *Guercœur* et en dirigera les études à l'Opéra avec Philippe Gaubert, lorsque ce théâtre montera en avril 1931 l'ouvrage de Magnard. La partition d'orchestre avait été en partie brûlée quand les Allemands incendièrent la propriété où le compositeur s'était barricadé pour leur résister en 1914.

L'élève de Massenet trouva près de Franck ce qu'il souhaitait bien plus que des leçons de technique. Mais Franck était mal vu des « officiels » qui se montraient jaloux de l'influence de ce maître sur une partie de la jeunesse : la « bande à Franck » était regardée comme une bande de factieux, et Ropartz fut mis en demeure de choisir entre le « père Franck » et l'entrée en loge pour le concours de Rome (alors que ses chances étaient presque certaines). Il n'hésita pas, et ce fut Franck qu'il suivit. Il lui conserva toute la vie une même fidélité.

Ses œuvres en témoignent, encore qu'il ait bien vite affirmé son indépendance, et montré qu'il n'était nullement insensible à la suavité debussyste, comme on disait alors. Mais il sut s'enrichir de ce qui convenait à sa propre nature, et ne vit jamais qu'un moyen, où tant d'autres se perdaient dans une imitation

stérile. Et c'est l'inspiration bretonne que l'on retrouve surtout dans sa musique de chambre, dans ses trois admirables *Sonates pour piano et violon* qui sont parmi les plus belles de l'école contemporaine et qu'Ysaye et Pugno, puis Enesco et Casadesus ont jouées un peu partout dans le monde. Ses deux *Sonates pour violoncelle et piano* ne sont pas moins réussies, ni ses deux *Trios* et ses cinq *Quatuors à cordes*. *Prélude, marine et chanson* est un sextuor pour flûte violon, alto, violoncelle, et harpe, qui fut ensuite instrumenté pour orchestre de chambre et figura au programme de tous les concerts. Ses cinq *Symphonies*, dont une, la troisième, avec chœurs, ses poèmes symphoniques (*La Chasse du Prince Arthur*, *Soir sur les Chaumes*, *Sérénade champêtre*, *La Cloche des Morts*, *Les Landes*, *A Marie endormie*) ont, de même, rencontré le succès. Dans la musique religieuse, il a produit outre un très noble et émouvant *Requiem*, une *Messe de Sainte Anne*, pour troix voix égales, avec orgue, une *Messe de Sainte Odile*, pour quatre voix mixtes, avec orgue; une *Messe Te Deum laudamus*, pour trois voix mixtes avec orgue, de nombreux motets, deux *Psaumes* (129, *De Profundis*, et 136, *Super flumina* pour chœur et orchestre), et de nombreux motets, des chœurs, des mélodies, de la musique pour le clavier.

On lui doit une des œuvres les plus originales qui aient été données au théâtre pendant la première moitié de ce siècle : *Le Pays*, créé à l'Opéra-Comique en avril 1913. Le livret est tiré d'une nouvelle de Charles Le Goffic (*L'Islandaise*, dans le recueil *Passions celtes*) : on sait la singulière force dramatique de cet ouvrage à trois personnages, où l'action cependant tout intérieure, ne languit pas un seul instant. Elle a la simple grandeur d'une tragédie antique, où le destin courbe l'homme irrésistiblement. La nostalgie, l'amour du pays sera chez Tual, pêcheur de Paimpol jeté sur la côte d'Islande par un naufrage, plus fort que l'amour d'une fille, plus impérieux que l'amour paternel. Et Tual s'enfuira pour rejoindre, une nuit, les goélettes bretonnes, en relâche dans une baie voisine. Mais il périra dans la tourbière sous les yeux de Kaethe, sa femme, impuissante à le sauver comme elle a été impuissante à le retenir.

La musique est admirable, ardente, concentrée, exempte de la monotomie que l'on pouvait redouter d'une action qui va droit jusqu'à un dénouement prévu. C'est le très grand mérite de Guy Ropartz, cette simplicité plus habile que l'habileté même : la réussite est due à la sincérité d'une musique qui s'élève, de scène en scène, sans nul artifice, et ne doit cette progression qu'à la qualité des thèmes présentés chaque fois sous un éclai-

rage assez varié pour en renforcer la signification. Paul Dukas voyait dans *le Pays* « un grand souffle de nature circulant parmi le feu des passions, et non pas d'une nature de théâtre, mais de la nature vraie. » Et il ajoutait : « Il crée seul les vrais acteurs par son orchestre où lutte avec le démon de l'Islande, le doux génie de la Bretagne, dans un mystérieux espace qu'emplit la grande respiration de la mer. » L'orchestre est à la fois d'une puissance extraordinaire et d'une transparence, d'une fluidité remarquables, ainsi que le disait Pierre Lalo : « Toujours plein, riche, et coloré, il n'est ni pesant ni encombré, il ne couvre jamais les voix, il unit son éloquence à la leur; il n'accable pas, il fortifie la déclamation et le chant. » De son côté Gabriel Fauré admirait qu'une action extérieure si simple, remplisse trois actes et mette en mouvement trois personnages seulement : « Le drame intérieur domine le sentiment particulier... dans une œuvre dont la forme très complexe, très serrée, se prête peu à l'analyse détaillée, œuvre de sincérité, d'inpiration chaleureuse et poétique, d'une constante dignité de style et dont on peut dire qu'elle fait non seulement honneur à M. Guy Ropartz, mais à la musique française. »

On lui doit en outre les musiques de scène pour *Pêcheur d'Islande*, de Pierre Loti, et pour *Œdipe à Colonne*. L'Opéra a représenté, en 1930 un ballet qui fut un des grands succès de Serge Lifar : *Prélude Dominical et six pièces à danser pour chaque jour de la semaine*. La partition provenait d'une suite pour le piano orchestrée avec une variété charmante. Un autre ballet, *l'Indiscret*, dont le scénario était inspiré par un églogue de Virgile, n'a point été représenté.

Il faut dire enfin avec quel dévouement Ropartz a consacré une part importante de sa vie au service de la musique, à Nancy, où il dirigea le Conservatoire avant la guerre de 1914, puis à Strasbourg où, dès la libération de l'Alsace, il fut envoyé pour restituer à la musique française la place que les Allemands s'étaient efforcés de lui faire perdre pendant les quarante-cinq années de leur domination. Il réussit magnifiquement dans cette tâche délicate, rendit au Conservatoire son lustre compromis, et organisa des concerts dont la réputation ne cessa de grandir. Quand vint l'âge de la retraite, il se retira dans sa maison de Bretagne et mena la vie d'un sage. Ses dernières années furent assombries par la maladie. Il fut il y a trois ans frappé de cécité, dut renoncer à sa grande consolation, la lecture des partitions qu'il aimait. Et la mort qui vint le prendre au

terme d'une vie d'une exemplaire noblesse, fut une délivrance.

●

ARTHUR HONEGGER. — La musique est durement éprouvée : quelques jours après Guy Ropartz, Arthur Honegger succombait dans la nuit du 27 au 28 novembre, aux suites d'une longue maladie. Les œuvres qu'il laisse ont trop profondément marqué notre époque, et sa personnalité était trop haute pour que l'on puisse en exposer brièvement les mérites. Je me propose de lui consacrer la prochaine chronique tout entière, me bornant aujourd'hui à enregistrer le douloureux événement qui consterne le monde de la musique.

René Dumesnil.

Monsigny, par *Paule Druilhe* (Editions « La Colombe », 126 p., 350 fr., exemp. music.). — Bien que tout le monde s'accorde à voir en Monsigny un vrai musicien, doué d'une nature sensible, et qui a produit quelques chefs-d'œuvre comme *Le Déserteur, Rose et Colas,* bien souvent cités, mais fort rarement entendus, les ouvrages consacrés à ce maître sont rares, et je ne connais pas de monographie, au moins récente, sur lui. Le petit volume que Mlle Paule Druilhe lui consacre comble une lacune et, complet bien que condensé, sera fort utile à qui veut connaître cette période si intéressante et trop négligée de la musique française.

La musique moderne, par *Paul Collaer* (Bruxelles et Paris, Edit. Elsevier, 308 p., nombr. illustrat. et un fascicule à part de 134 exemples musicaux, 2.950 fr.). — Il faut avant tout admirer le courage d'un musicologue entreprenant un travail tel que celui de M. Paul Collaer. Ecrire un gros volume, bourré de renseignements pratiques, tous vérifiés aux sources, apporter dans ses jugements une objectivité que l'auteur doit à sa culture scientifique — qui, bien entendu, ne l'empêche point de dire ses goûts ou de les laisser voir, mais certaines omissions sont-elles un aveu? — est digne de louanges, et suppose une envergure d'esprit autant qu'une puissance de travail vraiment hors de pair. Le livre qui vient de paraître constitue un instrument indispensable pour l'historien et pour le critique. Il est rédigé avec une clarté qui permet au lecteur non spécialiste d'y trouver profit. Et je crois qu'il constitue la somme la plus précieuse dont nous puissions disposer à l'heure actuelle parce qu'il nous instruit, nous Français, de certaines opinions parfois éloignées de celles que l'on professe ordinairement ici. Il est toujours utile de connaître ce que l'on pense « ailleurs », et le tour d'horizon que fait accomplir M. Paul Collaer est salutaire.

Domenico Scarlatti, par *Cesare Valabrega* (Parma, Ugo Guanda, édit., 228 p., nombreux exemples musicaux et illustr.). — On souhaite que ce nouveau volume de l'éminent musicologue italien soit bientôt traduit en français, aujourd'hui où le public se montre si justement curieux de cette musique italienne, et surtout napolitaine, source originale où sont allés puiser tant de compositeurs de l'Europe entière. Professeur au Conservatoire de Naples, M. Cesare Valabrega était mieux que tout autre désigné pour cette tâche. Il l'a accomplie avec un soin auquel on doit rendre hommage. Le premier chapitre, *Settecento italiano,* place Domenico Scarlatti au milieu de son temps, et est un modèle de tableau critique, tel qu'en un sujet limité, l'horizon demeure largement ouvert. Mais cette envergure n'empêche point l'auteur d'exposer avec précision chaque détail caractéristique du style de Scarlatti, de sa technique. Une discographie très

complète est jointe à la bibliographie.

Mes amis musiciens, par *Hélène Jourdan-Morhange* (Les Editeurs français réunis, 224 p., 8 p. d'Ill., 690 fr.). — L'aimable livre! Et plein de talent, car cette galerie de portraits est faite par une artiste sensible, adroite, experte dans le maniement de la plume, comme dans le maniement de l'archet. Elle est riche de souvenirs, elle qui créa quelques-uns des chefs-d'œuvre de la musique contemporaine et fut l'amie de Ravel (on n'oublie point les deux volumes qu'elle a consacrés à son souvenir), de Gabriel Fauré, de Kœchlin, de Florent Schmitt, d'Honegger, de Satie, de Milhaud, de Poulenc, et le témoin des faits mémorables accomplis dans ce grand village qu'est le monde des musiciens. Ce n'est pas seulement la « petite histoire » qu'elle nous rapporte, et si l'anecdote tient naturellement quelque place dans ces souvenirs, c'est dans la mesure où elle précise un trait du caractère des hommes, un aspect de l'événement : Hélène Jourdan-Morhange a donné avec ce livre un modèle parfait de ce que doivent être les mémoires d'un artiste.

La rhapsodie, verve et improvisation musicale, par *Vladimir Jankelevitch* (Edit. Flammarion, Bibliothèque d'Esthétique, 252 p., 950 fr., nombr. exemples musicaux). — Si la « forme sonate » ordonne les idées musicales pour en faire une construction édifiée selon des règles (dont certains savent s'affranchir, naturellement), la rhapsodie, chère à Liszt, conserve au morceau écrit, et même soigneusement écrit, la forme de l'improvisation. C'est cette forme libre qu'étudie dans un volume fort attrayant M. Vladimir Jankelevitch. Après Liszt, l'auteur étudie la forme rhapsodique chez les Russes, Rimski-Korsakov, Stravinski et Prokofiev particulièrement, puis chez Albeniz, chez Déodat de Séverac et conclut par une étude magistrale de l'improvisation musicale. — R. D.

LETTRES GERMANIQUES

LYRISME 1955. — « Poésie pas morte », écrivions-nous ici même; nous pouvons dire aujourd'hui : « poésie bien vivante ». Chaque semaine produit son recueil nouveau ou son anthologie et les revues, *Akzente* en particulier, s'ingénient à entretenir la flamme. Nous avons déjà recommandé les N°s 4 et 5 de 1955 avec leurs contributions sur « ce scandale qu'est la poésie ». Nous avions supposé alors que les articles de Krolow et Holthusen groupés avec les travaux de Heckmann et Höllerer sous le titre « Zur Biographie von Gedichten » annonçaient un livre destiné à expliquer et analyser la poésie. Nous les retrouvons en effet dans un recueil assez exceptionnel, *Mein Gedicht ist mein Messer* (Wolfgang Rothe Verlag, Heidelberg, 1955, 148 p. 7,80 DM).

Pour ce livre Hans Bender — qui est, avec Walter Höllerer, éditeur d'*Akzente* — a rédigé un avant-propos très court, mais très substantiel, où il précise son objet. En 1817 déjà, Coleridge se demandait comment il écrivait ses poésies; depuis lors il y eut Poe, qui engendra Baudelaire, qui engendra tout le lyrisme moderne. Il y a eu ou même il y a Valéry en France, T. S. Eliot en Angleterre, G. Benn en Allemagne pour se préoccuper et s'occuper des « problèmes du lyrisme ». C'est le titre d'une confé-

rence faite par G. Benn à l'Université de Marburg, le 21 août 1951, et publiée la même année (Limes-Verlag, Wiesbaden, 48 p.). Nous en avons dit l'importance; Bender n'hésite pas à voir en elle l' « Ars poetica » de la jeune génération lyrique. En se référant à elle il a demandé aux représentants de cette génération d'exprimer leurs idées sur le poème, sa genèse, sa forme, son style, sur la métaphore, la rime et le rythme, bref sur « le métier » du poète. Plusieurs se sont récusés; par contre quinze ont répondu « présent » : Bremer, Gan, Hagelstange, Heckmann, Höllerer, Hölzer, Holthusen, Kaschnitz, Krolow, Neumann, Poethen, Piontek, Scholl, Schwedhelm, Weyrauch.

Commençons par le dernier afin d'expliquer le titre du recueil et par la poésie dont il nous conte la genèse, « Atom und Aloe »; la première strophe peut se traduire ainsi (sans rimes et en respectant l'absence de ponctuation) :

Atome et aloès
sur l'aire dernière
de la noire Ninive
le souffle fuit devant le nombre

Le sujet? l'atome, qui détruira tout, sauf l'aloès, la partie adverse. On devine aussitôt pourquoi une association verbale impose l'aloès comme adversaire de l'atome et le poète confirmera l'hypothèse : les deux mots ont quatre lettres, ils débutent par a et comportent un o en troisième position. Nous sommes à la dernière heure du monde, au dernier refuge de l'homme dans Ninive couleur de deuil et de nuit, car « le nombre domine le souffle, et l'atome l'aloès, la mathématique l'emporte sur la métaphysique » (p. 23). Weyrauch indique ensuite pourquoi il continue à jouer de cette polarité nouvelle (« Atome et aloès), comment il l'introduit de force par un refrain dans la cinquième et la sixième strophes : c'est qu'il n'a pas le droit de « s'émousser » : « ma poésie est mon couteau ». Avec elle, dans une deuxième partie qui compte également six strophes aux vers légèrement plus longs, il va refaire le monde : l'aloès réduit en poussière l'atome et la vie recommence, un chant d'allégresse s'élève, qui emplira l'univers.

On pourrait reprocher à une telle poésie et à beaucoup d'autres d'être à base de pensée, d'idées, et c'est bien une tendance fondamentale de notre époque. Mais Holthusen, en rappelant le terme de « lyrisme intellectualiste », proteste avec raison contre cette appellation, parce qu'elle semble exclure la puisssance créatrice. Il reprend à son compte une définition de Lessing, qui s'applique

d'ailleurs à l'ensemble de la création poétique : « eine vollkommen sinnliche Rede ». Evidemment cela ne signifie pas « un discours pleinement sensuel », mais nous ne pensons pas qu'il suffise d'envisager avec lui un mode de parler distinct du langage naïf ou scientifique ou philosophique. Nous serions tenté de voir là une manière de créer des poèmes qui parlent aux sens, même si le contenu en est idéologique. Ainsi que le prouve l'étude de Holthusen, qui débute par des considérations existentialistes, les sujets de la poésie ne sont plus, il le dit lui-même (p. 46), des sentiments, des états d'âme ou des confessions. Seront-ils des idées? On en reviendrait alors à la « Gedankenlyrik », à un lyrisme qui est fait de pensées — ou du moins devrait l'être; or, parmi les trois textes significatifs inscrits en exergue il en est un d'Elisabeth Langgässer qui débute ainsi : « Non pas un lyrisme de pensées, Dieu nous en préserve! mais un poète lyrique qui pense et qui pense avec tous les prémisses »; ces prémisses nous viennent de Heisenberg ou Leibniz, Heidegger, Uexküll ou Max Scheler, c'est-à-dire de la science, de la philosophie, de la sociologie, etc.

Le « sujet » compte donc peu et Holthusen évite même d'employer le terme de « Inhalt » (le fond, le contenu); ce qui importe, c'est de parvenir à la « vollkommen sinnliche Rede », cela grâce à l'accord entre le thème et la forme. On conçoit que les jeunes poètes allemands puissent s'intéresser à Paul Valéry, dont Alain disait qu'il est notre Lucrèce et qui se pliait à la poésie comme à un exercice de langage. Ils font preuve d'un intérêt nouveau et considérable pour tous les problèmes de forme ou de style, en particulier pour la métaphore, tout en proclamant avec Holthusen que celle-ci doit être trouvée, non inventée (ge-funden, nicht er-funden).

Le maître de ces jeunes poètes est, nous l'avons dit, G. Benn qui devient de plus en plus représentatif du lyrisme allemand contemporain; c'est lui qui donne pour ainsi dire le « la », en tête de ce volume, avec un texte essentiel : « Quelque chose en nous projette au dehors quelques vers, quelque autre chose en nous recueille aussitôt ces vers dans la main, les place sous un microscope, les examine, les colore, cherche en eux les endroits pathologiques. Si la première opération est peut-être naïve, la deuxième est toute différente : raffinée et sceptique. Si la première est peut-être subjective, la deuxième attire le monde objectif, elle est le principe formel, le principe spirituel. » On voit — ainsi que nous l'avons parfois avancé — comment l'expressionnisme des

années 1910 et 1925, dont Benn fut un authentique représentant, féconde le lyrisme actuel.

Nous pouvons donc dire que la poésie allemande contemporaine s'oriente résolument vers un avenir nouveau. Ajoutons qu'elle cherche à secouer le joug des poètes qui dominèrent autour de 1900, y compris de Rilke. Mais vis-à-vis de celui-ci l'attitude des jeunes est nuancée; nous en avons la preuve par Holthusen, qui publia jadis un travail important sur les *Sonnets à Orphée*, continue sans doute à admirer le poète et pourtant estime venu le moment d'une « critique productrice » permettant à ses disciples d'échapper à son envoûtement (p. 53). Et, dans son Avant-propos, Bender fait le point avec bonheur : dans les *Lettres à un jeune poète* Rilke avait essayé, au début du siècle, d'expliquer à Kappus — et peut-être de s'expliquer à lui-même — le processus poétique, mais il l'avait proclamé « indicible » et il avait recommandé au jeune lyrique de plonger au plus profond de son cœur. Les poètes d'aujourd'hui plongent dans la forme ce qui jaillit de leur cœur ou de leur cerveau pour en extraire une réalité nouvelle; nous pouvons bien dire : une surréalité, car ils sont proches des surréalistes français, qu'ils admirent et qu'ils suivent.

Voilà donc une poésie d'avant-garde et il est bien certain que ces poètes veulent être à la pointe du mouvement. Cependant ici encore nous sommes obligés d'introduire une nuance. Pour le numéro 5 d'*Akzente* Helmut Krapp et Karl Markus Michel ont écrit des « Noten zum Avantgardismus » qui nous paraissent révélatrices. Ils se refusent à définir « l'avantgardismus », parce que celui-ci « n'*est* jamais quelque chose, si ce n'est l'effort pour nier ce qui a oublié de se mettre soi-même en doute ». Il ne peut-être que négation et donc éphémère; se pose-t-il en absolu, il dégénère en idéologie. N'imaginons pas cependant qu'il ne cesse jamais d'aller de l'avant et cela de négation en négation; il ne veut pas créer une nouvelle tradition, mais confirmer l'ancienne en la dépassant, en la transcendant; un esprit hégélien l'anime et nous ne sommes pas surpris que les auteurs de ces « Notes » aient mis en exergue une citation de Hegel.

Le lyrisme allemand veut donc prendre conscience de ses possibilités, mais il ne se contente pas de théories et de recherches, il est en même temps créateur; nous allons essayer de le montrer en présentant des poètes actuels et leurs œuvres.

J.-F. Angelloz.

Apreslude, par *G. Benn* (Limes Verlag, Wiesbaden, 1955, 40 p., 3 DM). — Le Limes Verlag, où sont éditées toutes les œuvres de G. Benn, publie en plaquette les poèmes qu'il composa en 1955; du

moins telle est l'indication fournie par le sous-titre. Ce sera précieux pour les biographes et les commentateurs; cela peut être dangereux pour le poète et celui-ci le sait : ne veut-il pas indiquer, lorsqu'il intitule ce recueil « Après-lude », qu'il va se retirer du jeu poétique, qu'il ne compte plus « s'amuser » ainsi après avoir atteint sa soixante-dixième année? Le dernier mot du recueil est en effet « Après-lude » et l'avant-dernier « vieillir ». Nous avons pourtant l'impression moins d'un vieillissement que d'un désenchantement : le poète dit adieu à sa maison paternelle, qui est au delà de la ligne Oder-Neisse, à ses rêves, à sa joie de vivre; il chante la mélancolie, la tristesse, tout comme un romantique attardé, mais il le rajeunit parfois, par exemple lorsqu'il évoque Broadway, comme si l'expressionniste de jadis soudain se réveillait. Souhaitons que cet « après-lude » ne soit pas un épilogue.

Nous signalons aux admirateurs de Benn (et à ceux de W. A. Auden) qu'une traduction de *The Age of Anxiety* vient de paraître au Limes Verlag, traduit par K. H. Hansen. Benn écrivit pour ce livre une longue préface, dans laquelle il essaie d'expliquer une œuvre qui l'intéresse et le déroute à la fois.

Sei uns Erde wohlgesinnt, par *Friedrich Bischoff* (Schlichtenmayer, Tübingen, 1955, 166 p.). — Né en 1896, dix ans après Benn, Bischoff vient aussi de l'Oder, qu'il chante maintes fois, de la Silésie qu'il quitta en 1945 pour vivre dans le Würtemberg. Il a travaillé de longues années à la radio. Romancier et poète, il publie un choix de ses poésies et le titre même de cette anthologie révèle un homme qui ne vit pas dans une angoisse existentialiste, mais connaît la sérénité que donne le contact de la nature. Il a vécu en elle et chante l'anémone ou le merle, la prairie et le ruisseau, les saisons et le silence de la campagne enneigée. Il a passé la première partie de sa vie en Silésie et ne saurait oublier le pays de son enfance, qu'il a célébré dans *Der schlesische Psalter* (1936); aussi en trouvons-nous un choix dans ce recueil. Il a vécu et il vit encore, il a œuvré, comme l'indique le titre de la troisième partie, dans un « atelier entre ciel et terre » mais le dernier poème est encore un appel nostalgique à la Silésie perdue. Bischoff est avant tout un poète de la nature, qu'il célèbre dans des poèmes simples et légers, proches de la poésie populaire, et un conteur doublé d'humoriste, qui charme par sa sérénité souriante.

Viola d'amore, par *Felix Braun* (Otto Müller, Salzburg, 1953, 280 p., rel. : 10,80 DM). — F. Braun, qui reçut plusieurs prix littéraires autrichiens, représente son pays dans ce qu'il a de traditionnel et d'élevé. Né en 1885, poète, romancier, auteur dramatique, essayiste, traducteur de saint Jean de la Croix, il peut au soir de sa vie publier un choix des poésies qu'il écrivit au cours de cinquante années, de 1903 à 1953. Le titre qu'il donne à ce recueil figure dans le premier vers d'un poème, *Heiliger Nachklang* (p. 111), qui donnera une idée du ton général : il se demande qui maintenant joue de la « viola d'amore » : un moine, un archange ou plutôt Lui, le Seigneur? C'est donc une poésie noble, d'inspiration élevée et de forme soignée, non point une œuvre d'avant-garde, mais l'écho d'une période révolue et comme la musique d'une vie animée par de beaux sentiments.

Mond und Gedächtnis (Deutsche Verlags-Anstalt, 1953, 75 p., rel. : 4,80 DM) et **Von Schwelle zu Schwelle** (*Ibid.*, 1955, 68 p.), par *Paul Celan*. — Paul Celan naquit en Bukovine en 1920 et depuis la guerre il vit en donnant des leçons et en faisant des traductions à Paris, qu'il appela dans le poème *Erinnerung an Frankreich* « die grosse Herbstzeitlose »; renonçons à traduire par « le grand colchique d'automne », qui ne signifie rien, pour conserver l'image qui accorde à notre capitale l'épanouissement de la maturité et l'absence d'âge. Cela nous permet de comprendre pourquoi, influencé par le surréalisme, qu'il a vécu, il peut célébrer le souvenir de Paul Eluard ou dédier un poème à René Char.

Lorsque Celan publia, il y a deux ans, son premier recueil de poésies, il fut accueilli avec enthousiasme par une critique unanime qui, non sans raison, saluait en lui un authentique poète moderne. Ce recueil, *Mond und Gedächtnis*, dont le titre s'explique par un vers de *Corona* :

Nous nous sommes aimés comme
[pavot et mémoire,

semble avoir été composé dans un ordre chronologique : si les premiers poèmes ne révèlent pas encore la maîtrise, elle apparaît, de plus en plus évidente, dans la

suite, où une inspiration originale est servie par une grande hardiesse d'images et de métaphores.

Nous avions pensé que le deuxième recueil, *Von Schwelle zu Schwelle*, nous apporterait des poèmes plus récents et nous montrerait Celan à un niveau encore plus élevé. Or, nous y retrouverons une progression analogue, comme s'il avait rassemblé des vers écrits à des époques assez différentes. Mais gardons-nous de bouder : quand un poète de trente-cinq ans nous apporte une telle poésie, nous pouvons lui faire confiance pour l'avenir.

Ich schreibe mein Herz in den Staub der Strasse (Diederichs Verlag, Düsseldorf-Cologne, 1952, 48 p., 3,80 DM) et **Stark wie der Tod ist die Nacht ist die Liebe** (*Ibid.*, 1954, 54 p., 3,80 DM), par *Georges Forestier*. — Nous aurions pu intituler ce compte rendu : « Le Rimbaud allemand ou une mystification poétique ». En effet, il y a trois ans, nous pouvions lire à la fin d'une plaquette de vers dont le titre annonçait un romantique moderne, la biographie suivante : G. Forestier, fils d'un Français et d'une Allemande, naquit en 1921 près de Colmar, fit ses études à Strasbourg et à Paris, combattit en Russie comme engagé volontaire, fut prisonnier des Américains, s'évada, vint se cacher à Marseille, puis, pour échapper à la police, passa à la Légion étrangère qui l'expédia en Indochine. De là, il envoya à ses amis quelques récits ou des poèmes. Avant de partir pour une expédition, où il devait disparaître, il remit à un camarade ses derniers vers mêlés à ceux de G. Benn. Il ne les avait pas écrits en vue d'une publication, mais, concluait la notice, ils étaient d'un poète incontestable. Ce fut un enthousiasme unanime; émus par cette biographie légendaire, critiques et poètes saluèrent la naissance de ce « Rimbaud allemand », qui « écrivait son cœur dans la poussière de la route » et avant de mourir avait chanté l'Europe. Le public, de son côté, fut conquis et le livre devint presque un best-seller. Il fut suivi d'un deuxième, qui confirma les promesses du premier sans révéler autre chose qu'un talent réel allié à une certaine vulgarité et la critique mit une sourdine. Puis tout le monde dut se voiler la face, le jour où l'éditeur avisé — trop avisé peut-être — fit savoir que le nom de Forestier n'était qu' « un symbole pour l'œuvre d'un poète anonyme » écrite à la mémoire d'un ami disparu; en fait, l'auteur est un « lecteur » de la maison Diederichs. Cela ne l'empêche pas d'être fort bien doué, mais nous nous demandons quel accueil la critique réservera à la troisième plaquette du Forestier symbolique.

Botschaften des Regens, par *Günther Eich* (Suhrkamp, Francfort, 1955, 67 p., rel. : 7,20 DM). — G. Eich, qui naquit lui aussi dans la région de l'Oder, en 1907, fut d'abord et peut-être est-il essentiellement poète lyrique. A ce titre, il obtint en 1950 le prix du Groupe 47 et en 1951 le prix de littérature de l'Académie bavaroise des Beaux-Arts. Mais en même temps il écrivait des pièces radiophoniques (qui sont éditées chez Suhrkamp) et sa réputation dans ce domaine littéraire spécial semble avoir nui à sa renommée de poète. C'est pourquoi nous nous réjouissons qu'il publie un choix des poèmes composés par lui depuis 1950. Dans celui qui a donné son titre au recueil, il dit les messages que lui transmet la pluie, qui vient battre son toit, messages de désespoir, de pauvreté, de reproches; il se sait innocent et veut répondre. Si Victor Hugo se considérait comme un écho sonore mis au centre de tout, G. Eich, poète d'aujourd'hui, qui connaît les angoisses de l'homme moderne, enregistre les messages du monde et de l'homme et il leur donne une voix.

Hier in der Zeit (Piper, Munich, 1949, 67 p.) et **Labyrinthische Jahre** (*Ibid.*, 1952, 60 p., rel. : 5,50 DM), par *Hans Egon Holthusen*. — A maintes reprises, nous avons dit la valeur de Holthusen (né en 1913), qui est à la fois poète, critique, essayiste et l'un des cerveaux les mieux organisés de l'Allemagne actuelle. Les deux recueils de poèmes font penser à Rilke, Eliot, Auden et nous pouvons leur appliquer la parole de Lessing : « Volkommen sinnliche Rede ». Nous nous trouvons en présence d'une véritable poésie existentialiste; nous sommes plongés « ici dans le temps » et nous savons que Holthusen considère l'homme moderne comme un homme sans demeure, sans abri; nous sommes en face de la guerre (« Trilogie des Krieges »), de la mort (« Acht Variationen über Zeit und Tod »), et nous cherchons à tâtons dans un labyrinthe l'issue qui nous conduira vers la vie. Holthusen, fils de pasteur, ne saurait désespérer et il apparaît ici comme un existentialiste chrétien.

Ampleur de la pensée, beauté du vers, qui est souvent celui de l'Elégie, pureté de la langue, qui réussit même à absorber des termes vulgaires, telles sont les principales caractéristiques d'une poésie avec laquelle, ainsi que le constate G. Benn lui-même, Holthusen se place au premier rang des jeunes.

Der andere Gast, par *Höllerer* (Hanser, Munich, 1952, 63 p., 3,80 DM). — Höllerer est vraiment un des tout jeunes poètes, puisqu'il naquit en 1922, et les poésies qu'il rassemble ici ont été composées de 1942 à 1955, c'est-à-dire entre la vingtième et la trentième année. Bien qu'elles datent de la guerre et de l'après-guerre, elles n'en portent pas trace. Sans doute la poésie est-elle pour Höllerer — dont nous rappelons qu'il est co-directeur d'*Akzente* — un moyen de transcender la vie en faisant parler son moi profond, cet autre nous-même que nous hébergeons en nous et entendons seulement dans des instants privilégiés. Il a beaucoup vécu et surtout beaucoup vu; de ses expériences et de ses visions, il nous fait part dans des poèmes courts, riches d'images, et dont le rythme rapide et alerte nous conquiert.

Ring der Jahre, par *Fr. G. Jünger* (Klostermann, Francfort, 1954, 174 p., rel. : 12,50 DM). — Ce volume fort joliment présenté rassemble trois recueils de poèmes maintenant épuisés et que nous avons signalés lors de leur parution : *Die Silberdistelklause* (1946), *Das Weinberghaus* (1946) et *Die Perlenschnur* (1947). On les relit avec joie et avec admiration, car la maîtrise du poète est grande. On sait qu'il a publié d'importants travaux sur les règles poétiques; il les connaît et les respecte, mais il semble s'en jouer. Peut-être s'est-il défini tout entier dans ces phrases qui terminent un avant-propos : « Tout jeu est lié à des règles. La règle est que le jeu reste jeu — desinvolture ». — La désinvolture de Fr. G. Jünger, c'est, nous l'avons déjà dit, celle de Gœthe dans *le Divan*, auquel ce recueil fait nécessairement penser.

Gesammelte Gedichte, par *Jakob Kneip* (Creven-Verlag, Cologne, 1953, 252 p., 9,80 DM). — Nous voudrions au moins mentionner un fidèle serviteur de la poésie, Jakob Kneip. Né en 1881 dans le Hunsrück, il fit des études de théologie avant de devenir professeur de lycée et de jouer un rôle dans la vie culturelle de la Rhénanie. Kneip est d'abord romancier et très attaché à son pays, à sa religion qui lui donnent la substance de ses œuvres. Il vient de rassembler ses poèmes dans un volume, qui semble le témoignage de sa vie et peut-être de toute vie humaine, puisqu'il commence sur le vers : *L'ombre de la vieille église tombait [sur la maison* et se termine par l'entrée du poète dans le royaume de Dieu.

Die Zeichen der Welt, par *Karl Krolow* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1952, 100 p., 4,80 DM). — Krolow, qui naquit à Hanovre en 1915, est un des meilleurs représentants de la jeune génération poétique. Nous ne possédons pas tous ses recueils lyriques, mais le petit volume *Die Zeichen der Welt* était déjà beaucoup plus qu'une promesse. La troisième partie notamment rassemble des cycles de poèmes sur l'amour, sur l'homme, sur la terre, etc., qui atteignent parfois à la grandeur. Récemment, Krolow a publié un nouveau recueil, *Wind und Zeit*, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Von nahen und fernen Dingen, par *Krolow* (Deutsche Verlags-Anstalt, 1953, 106 p.). — Nous voudrions faire une place à part au petit et charmant recueil de « Betrachtungen » que Krolow publia, il y a plus de deux ans, avec des dessins très simples et très suggestifs de Fritz Fischer. Ce sont des réflexions et des méditations sur toutes sortes de sujets, la pluie ou les tulipes, l'eau-de-vie ou les corbeaux, le sommeil ou l'enfance. Surtout, ce sont de véritables poèmes en prose, très proches de la mentalité française et cela ne nous surprend pas, car Krolow a traduit en allemand de nombreux poèmes français.

Zwischen Stern und Staub, par *Rudolf Hagelstange* (Insel-Verlag, Wiesbaden, 77 p., rel. : 6,80 DM). — Nous avons signalé les étapes poétiques de Hagelstange, né en 1912, et qui publie maintenant son cinquième recueil poétique. L'abondance relative de cette production nuit à peine à sa qualité, bien que les poèmes ne soient pas tous d'égale valeur. Le titre même de ce recueil : *Entre étoile et poussière*, souligne l'ampleur d'une inspiration pour qui tout peut être source de poésie.

Die Furt (Bechtle, Esslingen, 1952, 58 p., 2,50 DM) et **Die Rauchfahne** (*Ibid.*, 1953, 71 p., 4 DM),

par *Heinz Piontek*. — Un des plus jeunes, puisqu'il naquit en 1925, en Haute-Silésie, Piontek attira l'attention par une mince plaquette dans laquelle il recueillit les premiers poèmes publiés par lui depuis la guerre et il s'impose par un recueil plus important, *Die Rauchfahne*. Ce qui n'était que promesse dans le premier est dans le second déjà épanouissement. Sa principale inspiratrice est la nature, mais elle n'est pas la seule et l'on annonce de lui un *Requiem*, qui le classera sans doute parmi les meilleurs représentants de la jeune génération.

Der ewige Brunnen, par *Ludwig Reiners* (Beck, Munich, 1955, 946 p., rel. : 9,80 DM). — Si nous attaquons la série des Anthologies par ce gros recueil, c'est à cause de son importance, non parce qu'il entre dans le cadre de notre chronique : la poésie contemporaine en est absente. Tout autre était le but de l'auteur, dont nous avons déjà signalé certains travaux. Reiners réalise une intention de Gœthe, auquel on demanda en 1808 s'il accepterait de se charger d'un choix de poèmes qui constituerait un moyen naturel d'éducation pour l'ensemble des Allemands. Le grand poète répondit qu'il y pensait depuis longtemps et il exposa son plan. « Un livre populaire, dit-il, doit s'adresser au *caractère*, non au goût; il faut donc choisir les poèmes pour leur contenu plus que pour leur forme. » Il convient de les ordonner selon des rubriques telles que patrie, famille, amour, immortalité, etc. C'est à peu près ce que nous avons ici.

Nous devons donc nous placer à ce point de vue et éviter certaines critiques qui porteraient à faux. Nous ne pouvons cependant pas nous empêcher de penser qu'un tel choix induit le lecteur à des conclusions erronées. Certes, il considérera Gœthe comme grand parmi les grands, mais il sera tenté de mettre à peu près sur le même plan Schiller et Rückert ou Geibel ou encore les conteurs Fontane, G. Keller, C. F. Meyer et Storm. Uhland lui paraîtra plus important que W. Busch mais, avec seize poèmes, celui-ci l'emporte de beaucoup sur Rilke, qui en a sept, et Stefan George, réduit à quatre. Il est dangereux de créer dans la masse une telle erreur d'optique.

Or, il était assez facile de l'éviter en choisissant pour les contemporains des poèmes qui sont déjà passés dans le domaine public ou qui promettent d'y entrer. Pour ne donner qu'un exemple, est-il normal de publier trente-cinq pages de poésies sur la mort, sans donner un seul texte de Rilke, dont on a dit qu'il était le grand poète de la mort? Dans les cas de ce genre, le goût personnel doit s'effacer devant le jugement de tous.

Malgré ces réserves discrètes, nous voudrions dire notre admiration pour ce volume important et qui réunit plus de 1.700 poèmes dont beaucoup sont très beaux; la présentation en est excellente et le prix très peu élevé. Ainsi que le souhaite Reiners, il sera le livre populaire de la poésie allemande et dans chaque foyer cultivé, au sens plein du terme, un livre de chevet.

Deutsche Lyrik der Gegenwart (Reclam, Stuttgart, 1956, 226 p., cart. : 2,50 DM). — Il y a un demi-siècle environ, l'importante maison Reclam, alors à Leipzig, publiait l'Anthologie de la poésie allemande depuis Liliencron, par Benzmann, qui devint classique. Willi Fehsen, qui est lui-même poète, a entrepris une tentative analogue pour la poésie actuelle, en choisissant dans le monde germanique plus de soixante auteurs vivants. Un florilège est toujours subjectif, donc discutable; celui de Fehsen donne satisfaction, bien que sa valeur risque d'être éphémère : trop de poètes, qui ont trente à quarante ans, n'ont pas pu, dans les dix années qui nous séparent de la guerre, donner toute leur mesure.

Spiegel des Unvergänglichen, par *Eric Singer* (List, Munich, 1955, 150 p.). — Dans la série des List-Bücher (n° 51), vient de paraître une anthologie du lyrisme allemand depuis 1910. Sans doute le responsable de ce choix a-t-il voulu marquer par là que le lyrisme contemporain débuta l'année où l'expressionnisme éclata mais alors pourquoi avoir omis G. Benn? Quant au choix lui-même, il est très arbitraire : trop de poètes qui ne jouent plus aucun rôle et, par contre, ni Hagelstange, ni Holthusen, ni Fr. G. Jünger, ni Krolow; leur absence n'est pas compensée par la présence de Forestier; si E. Singer ignorait qu'il s'agit d'une mystification, nous regrettons de le savoir mal renseigné.

Jahrhundertmitte (Insel-Verlag, Wiesbaden, 1955, 95 p., cart. : 2 DM). — Avec ce petit volume paru dans l'Insel-Bücherei (n° 618) et dont le responsable est Friedrich Michael, le choix se rétrécit encore, du moins dans le temps; il s'agit en effet d'une coupe dans

la poésie du milieu du siècle, coupe obtenue en choisissant des poèmes parus depuis 1945. Ce choix, qui fut fait par un homme de goût et de science nous permet donc de juger moins les poètes que leurs thèmes d'inspiration et les œuvres qui en naquirent. C'est un point de vue original et révélateur.

Poésie allemande d'aujourd'hui, par *Pierre Garnier* (Les Lettres, Paris, 1955, 143 p., 450 fr.). — Nous félicitons la librairie Les Lettres d'avoir procuré au public français la possibilité de prendre contact, grâce à une édition bilingue, avec un certain nombre de poètes allemands d'aujourd'hui. Le traducteur, Pierre Garnier, qui est aussi poète et eut la charge de cette édition, s'en est acquitté avec beaucoup de conscience et de soin; l'introduction, dans laquelle il présente la poésie allemande d'aujourd'hui, est sérieuse et ses traductions en prose rythmée ou en vers non rimés sont fidèles et parfois heureuses. Quant au choix des poètes, il se caractérise par le fait que l'Allemagne orientale est mieux représentée que dans les anthologies allemandes précédentes, notamment par Becher et Brecht; P. Garnier a d'ailleurs publié divers articles sur la littérature de la DDR. Est-ce pour rétablir l'équilibre qu'il a introduit Bergengruen et R. Schneider, dont l'inspiration est chrétienne? Au total, un panorama qui donne une bonne vue d'ensemble et pourrait être enrichi dans la suite par un deuxième volume.

Nouveaux poètes allemands (Chantier du temps, nos 10-11, 1, rue de Nattes, à Rodez, 1955, 24 p.). — L'intérêt pour la poésie allemande d'après-guerre est tel que cette petite revue de province lui consacre un numéro double. Les quatre pages d'introduction dans lesquelles Gilbert Socard la caractérise et les brèves notices qui présentent les onze poètes sont d'un homme intelligent et renseigné. Le choix des poètes est judicieux, mais les traductions laissent parfois à désirer : il est assez grave par exemple de confondre « Erlausch » et « Erlaucht » !

Mit Gott durch das Jahr (Artemis Verlag, Zürich, 1955, 109 p.). — Pour établir une liaison avec les comptes rendus précédents consacrés à des recueils de poésies, nous voudrions signaler en tête des revues le calendrier que le « Freies Deutsches Hochstift » de Francfort offre à ses membres pour l'année 1956. C'est un calendrier poétique bien entendu, où les jours de l'année sont illustrés de sentences significatives, qu'accompagnent des textes bien choisis en prose et en vers. Le tout constitue un magnifique florilège gœthéen, car pour employer une image d'un usage courant, on a extrait du gâteau les raisins et on nous les sert à haute dose. Ajoutons que ce tout petit livre est très joliment présenté : on a plaisir à le parcourir et profit à le relire.

Die neue Rundschau (S. Fischer, Francfort, le n° de 200 p. : 3,50 DM). — Du n° 4 de 1955, nous extrairons deux textes intéressant la France : *Jacques l'Egoïste*, de Giraudoux, traduit par Otto F. Best, et un brillant article de Richard Alewyn, *Feste des Barock*, qui ressuscite la splendeur de Versailles considéré par lui, ainsi que par tous les esthéticiens allemands, comme une œuvre représentative du baroque français. Y figurent également : Hans Reisinger : *Thomas Mann;* Kurt Riezler : *Die Sorge;* Kurt Reinhardt : *Kurt Riezler;* Annette Kolb : *Ansprache nach der Verleihung des Gœthepreises;* Ewald Wasmuth : *G. M. Hopkins Aesthetik;* Richard Seewald : *Naxos;* Maurice Rowdon : *La Mimosa;* Ilse Aichinger : *Prosastücke;* Hans H. Biermann-Ratjen : *Abschiedsworte für Edwin Scharff;* Richard Beer-Hofmann : *Das goldene Pferd.*

Merkur (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart. Le n° : 2,50 DM). — Au sommaire du n° 92 (octobre 1955) : Erich Franzen : *Die moderne Epik und die deutsche Oeffentlichkeit;* W. H. Auden : *Gedichte;* Wolfgang Wieser : *Ist die moderne Biologie revolutionär?;* Wolfgang de Boer : *Cusanus und das Gesetz der Existenz;* Franz Altheim : *Asiatischer Feudalismus;* Johannes Urzidil : *Grenzland. Erzählung.*

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (Metzler, Stuttgart; le n° : 8,50 DM). — Intéressant, le n° 4 de 1955 réunit Fritz Willems : *Psalm 138 und althochdeutscher Stil;* Albrecht Schöne : *Zu Gottfrieds « Tristan »-Prolog;* Kurt Wais : *Schillers Wirkungsgeschichte im Ausland;* John Henning : *Zu Gœthes Philosophiebegriff;* Hans Joachim Schrimpf : *Silvie von Ziegesar und die Gœtheschen Altersdichtungen aus der Zeit von 1802 bis 1809;* Helmut Werner : *Spengler und Toynbee.*

Euphorion (Winter, Heidelberg; le n° : 10 DM). — La revue dirigée par Pyritz semble se spécialiser dans les longues études de 30 ou 40 pages qui sont l'équivalent d'ouvrages ou en tout cas de travaux exhaustifs sur une question essentielle ou un problème attirant. C'est une formule heureuse qui nous permet d'avoir dans le n° 4 de 1955 trois articles de valeur de Siegfried Gutenbrunner : *Skaldischer Vorfrühling des Minnesangs;* Karl Otto Conrady : *Die Erforschung der neulateinischen Literatur. Probleme und Aufgaben;* Richard Alewyn : *Andreas und die « Wunderbare Freundin ». Zur Fortsetzung von Hofmannsthals Roman-Fragment und ihrer psychiatrischen Quelle.* Ajoutons trois comptes rendus importants sur : *Hellmut Rosenfeld : Der mittelalterliche Totentanz; Hölderlin Bibliographie* 1938-1950. *Bearbeitet von Maria Kohler und Aldred Kelletat;* Eduard Lachmann : *Kreuz und Abend. Eine Interpretation Georg Trakls.* L'ensemble constitue un numéro fort intéressant.

Studium Generale (Springer, Berlin; le n° : 6,60 DM). — Les trois numéros de septembre, octobre et novembre 1955 forment un ensemble impressionnant, consacré en très grande partie au problème fondamental du « Temps ». On y trouve : F. Hund : *Die Zeit in der Begriffswelt des Physikers;* K. Jung: *Die Schwenkungen des Zeitmaßes;* F. E. Zeuner : *Absolute Zeitrechnung;* O. H. Schindewolf : *Die Entfaltung des Lebens im Rahmen der geologischen Zeit;* O. v. Verschuer : *Zeitlicher Ablauf und Ursächlichkeit im individuellen Lebenszyklus des Menschen biologisch gesehen;* D. Trincker : *Das Gedächtnis als physiologisches Problem ;* G. Schaltenbrand : *Grenzen der Maschinentheorie des Nervensystems;* H. Autrum : *Die Zeit als physiologische Grundlage des Formenschens* (N° de septembre). — W. Perpeet : *Was ist Zeit?;* A. Wenzl : *Die Objektivität der Zeit;* B. v. Freytag Löringhoff : *Uber einige Wesenszüge des Gesprächs;* N. Poppe : *Tempus und Aspekt in den altaischen Sprachen;* J. Lohmann : *Sprache und Zeit;* D. Frey : *Das Zeitproblem in der Bildkunst;* G. Rosenkranz : *Das Zeitverständnis Ostasiens;* H. Brunner : *Zum Zeitbegriffe der Aegypter* (N° d'octobre). — N. Poppe : *Über einige Zeitbegriffe in den altaischen Sprachen;* C. Müller : *Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtung;* E. Minkowski : *Zum Problem der erlebten Zeit;* O. Hannibal : *Das Zeiterleben in der Schizophrenie;* J. Ebbinghaus : *Das Problem der Todesstrafe;* W. Jens : *Die Dolonie und ihre Dichter;* Baltà-Elias J. : *Ein genialer Vorläufer unseres wissenschaftlichen Zeitalters : Leonardo da Vinci;* H. Blumenberg : *Der kopernikanische Umsturz und die Weltstellung des Menschen* (N° de novembre).

Frankfurter Hefte (Le n° : 1,80 DM). — Il faut suivre l'effort de cette courageuse revue pour provoquer de franches discussions ou pour défendre les valeurs humaines menacées. C'est ainsi que dans le numéro de novembre, on lit avec une émotion angoissée les *Souvenirs du III^e Reich,* de Lotte Bamberg. Nous signalerons aussi Walter Dirks : *Das Bauhaus und die Weiße Rose;* Karl W. Böttcher : *Das Fließband reicht bis in den Laden;* Heinz Joachim Heydorn : *Joachim Ernst Berendt : Schwarz und Weiß in USA;* Alfred Horne : *Frauen in Fabrik und Büro,* etc...

Antares (Blüchert Verlag, Stuttgart, Silberburgstr. 162; le n° : 1,80 DM). — La revue *Antares,* qui veut faire connaître aux Allemands la France d'aujourd'hui, tend à consacrer la plus grande partie de chaque numéro à un sujet déterminé. Dans le numéro de novembre 1955, c'est le théâtre qui tient la vedette, avec R. Ferdinand : *Der Dramatiker in unserer Zeit;.* J.-J. Bernard : *Theaterdirektoren und Autoren Aug in Auge;* F. de Miomandre : *Die beiden Aspekte des Theaterstils;* J. Botrot : *Diderots « Paradoxe sur le comédien » gestern und heute;* A. Boll : *Forderungen unserer Zeit an Bühnenbild und Bühnentechnik;* P.-A. Touchard : *Ein Stück wird von der Comédie - Française angenommen;* L. Bourg : *Festivals* 1955; R. Cogniat : *Die Theatermaler;* A. Mousset : *Eine Geschichte des Balletts in Frankreich;* J.-J. Bernard : *Die Dezentralisation des Theaters;* G. Ganne : *Unser Porträt : Gérard Philippe;* H. Jacobi : *Frankreich entdeckt Kleist;* Daniel-Rops : *Zum Gedenken an Paul Claudel.*

Documents (S.P. 81528 par BCM « C » Paris; le n° : 150 fr.). — Ce qui nous passionne dans la revue *Documents,* c'est le son de vérité vécue; on sent que l'équipe franco-allemande qui la crée cherche dans l'Allemagne d'aujourd'hui les documents les plus significatifs, par exemple : les directives données au personnel enseignant de la DDR, ou un reportage extrait de la *Gegenwart* sur les tombes allemandes

en France ou encore l'exposé du « cas Foerster » dont nous parlons plus haut. Nous prenons ces trois exemples presque au hasard dans le numéro d'octobre 1955, dont voici le sommaire : Robert Haerdter : *L'étape de Moscou;* Chancelier Adenauer : *Les Soviets et nous;* Annexes : *Communiqué final des entretiens; Echange de lettres entre le chancelier Adenauer et M. Boulganine;* Johannes Kurt Klein : *Les causes de l'émigration à l'Ouest;* Susanne von Paczensky : *Impressions de retour;* Eugen Gerstenmaier : *Face à l'Afrique;* Norbert Schaudry : *Les grands cimetières allemands de France;* Carl Zuckmayer : *La lumière froide;* etc.

Du (Conzett et Huber, Zurich; le n° : 3,30 fr. s.). — Le numéro de novembre 1955 a un titre magnifique : « The family of man », et une histoire curieuse : le Dr Teichen, descendant d'un Luxembourgeois embrigadé dans la grande Armée, dirige aujourd'hui la section de photographie du « Museum of Modern Art », à New-York. Il a rassemblé deux millions de photos des hommes du monde, il en a choisi 503 pour une exposition (qui doit venir en France), et *Du* en a extrait 35. Elles sont belles, émouvantes, caractéristiques, mais il ne faudrait pas les considérer comme « typiques », car elles ne présentent qu'un côté des pays et des peuples. — J.-F. A.

LETTRES ANGLO-SAXONNES

GRAHAM GREENE EN INDOCHINE. — Puisqu'il s'agit d'Américain dans le titre, commençons par eux. On sait, par les revenants, que les Etats-Unis n'envoient pas toujours en Extrême-Orient leurs échantillons les plus distingués. Un des traits les plus saillants du dernier roman — et non divertissement — de Greene (*The Quiet American*, London, Heinemann, 1955, 251 p., 13/6) est la satire des Américains à Saïgon. Satire assez exaspérée de ces « éternels grands frères qui n'y comprennent rien », riches de leur civilisation matérielle et de leurs bonnes intentions pédagogiques, mais pauvres en humour et en tact, et qui viennent installer leurs interventions charitables ou leurs positions commerçantes pendant que les autres se battent. Leur pire châtiment, infligé par Greene qui les a vus d'un peu trop près, c'est le discours direct où ils s'étalent et se trahissent. Nous avons tous des amis américains qui ne ressemblent pas à ceux-là. Et nos amis américains nous apprécient sans doute par rapport à des Français insupportables à leur manière — insupportables à nous comme à eux. La réaction de Greene est sans envie. Ce serait plutôt le sens de la justice que froisserait chez lui tant de suffisance et de naïveté, triomphales en face de difficultés qu'elle ne soupçonnent pas. Il rit, non sans amertume.

Lui, ou plutôt Fowler, le narrateur, journaliste anglais expérimenté et consciencieux dont Pyle, le jeune Américain du titre, a fait son ami. Son ami Thomas : il a insisté pour l'appeler ainsi tout de suite, avec cet abandon admiratif et confiant qui est aussi un trait national. Pyle est « tranquille » par comparaison avec

ses compatriotes bruyants. Beaucoup plus distingué qu'eux, c'est au sens intellectuel et moral — Fowler le dit — un éternel puceau. Un collégien paladin. Il n'a « jamais rien vu qu'on ne lui ait dit dans une salle de conférences ». Il part pour l'Indochine prêt à vérifier sur place la documentation ponctuellement absorbée, en soldat de la démocratie revêtu de l'armure du croyant. Tranquille, il l'est dans plus d'un sens : secret, dans une activité fort différente du service d'Aide économique qui l'emploie. Il croit aux idées d'un journaliste qui a tiré d'un court séjour en Orient un livre sur *Le rôle de l'Occident* : notamment, à la nécessité d'une « troisième force » pour remettre le pays en ordre. Ayant découvert dans un petit général dissident le chef possible de cette « Force », il le ravitaille clandestinement en armes et en explosifs. Naturellement il ne fait qu'un peu plus compliquer le gâchis. Une partie des explosifs alimente des attentats et une boucherie d'innocents. Par là, il se perd. On le retrouve assassiné. La police française ne pourra jamais, au mieux, que soupçonner pourquoi.

Celui qui sait le mot de l'affaire et en découvre peu à peu les replis dans un récit discontinu (l'agencement des quatre parties en un puzzle chronologique témoigne d'un métier parfait), c'est Fowler. C'est lui, le désespéré dont la misère ne saurait manquer à un roman de Greene. Produit blasé d'une vieille civilisation, posé au centre avec Pyle et comme son antithèse : la maturité en face de l'innocence. Il n'espère ni imposer de schéma au désordre existant, ni changer l'homme. Assez humain pour souffrir des horreurs de la guerre décrites avec détachement — les bombardements aériens qui anéantissent un village des collines, la vieille et l'enfant tués dans la rizière par les troupes harcelées d'embuscades —, il ne juge pas les Français engrenés dans l'atrocité. Il blâme, durement, ceux qui les jugent en préparant des profits à l'abri de leurs armes. Greene a vu tout cela : il en envoyait naguère des reportages au *New Statesman*. L'angoisse des nuits dans les tourelles de guet, le battage caodaïste alimentent deux épisodes, la première en drame, le deuxième en farce. Il connaît Saïgon et Cholon, leur petit peuple énigmatique, les arrière-boutiques où mijote la conspiration, les restaurants et leurs fêtards; ils lui servent à plonger le livre dans une atmosphère oppressante et claire-obscure.

Fowler, donc, maître de sauver Pyle, le laisse assassiner. Ce pourrait être parce que Pyle lui a pris une jeune maîtresse annamite. Pyle, en bon jeune homme formé au respect de la femme et en idéaliste obstiné à forcer la réalité qu'il ignore, veut épouser

Phuong et n'imagine pas qu'elle pourrait être malheureuse s'il la transplantait en Amérique. Fowler aussi ferait volontiers d'elle sa femme et resterait dans cette vie qui est pour lui l'évasion de complications domestiques. Mais Mrs. Fowler, demeurée au pays, ne veut pas divorcer.

Si Fowler ne bouge pas, c'est surtout qu'il tient à rester spectateur impartial et qu'il reconnaît que Pyle est dangereux. La leçon du livre, qui se suffit comme récit, serait à ce niveau. Le problème est celui de l'engagement. Pyle est tué « parce qu'il était trop innocent pour vivre. Il était jeune, ignorant et sot, et s'était laissé engager ». Mais Fowler aussi, bien que mûr, averti et intelligent. La force des choses l'a contraint à prendre parti malgré lui.

Ce fatalisme ironique et désespéré est une attitude morale, non religieuse : « Tôt ou tard on est obligé de prendre parti. Si l'on veut rester humain ». Aucun arrière-plan d'apologétique dans *The Quiet American*. A peine une ombre de nostalgie de la religion, si l'on tient absolument à la trouver dans la dernière phrase : « ...Comme j'aurais souhaité qu'il existât quelqu'un à qui dire que je regrettais ». Ainsi peut-on soutenir que Greene a changé, tout en restant le même. Ce qu'il a de plus permanent, et qui est présent dans ce roman fait pour intéresser tout spécialement les Français, c'est le sens du mal dans un monde bitumineux, la plainte de la conscience malheureuse, l'élection de l'inconfort.

Jacques Vallette.

Feuilles d'herbe, par *Walt Whitman*, trad. Bazalgette (Paris, Mercure de France, 1955, 2 vol. de 373 et 353 p., les deux : 1.200 fr.). — Il y a cent ans que paraissait la première édition des *Leaves of Grass*. Depuis lors, on ne cesse de lire ces poèmes si importants en eux-mêmes et par leur influence. Le *Mercure* a bien fait de marquer leur centenaire par la réimpression de leur traduction française, intégrale, faite sur l'édition définitive. Ce sera en même temps rappeler tout ce que doivent à Bazalgette les études whitmaniennes.

Le soldat O'Flaherty, par *Bernard Shaw*, trad. Hamon (Paris, Aubier, 1955, 121 p., 390 fr.). — Deux pochades de guerre (la première), amusantes, où paraissent un soldat irlandais avec sa mère et un embusqué distingué qui, trop galant, est victime d'un tour joué par une belle dame.

Le rideau de pierre, par *H. Spring*, trad. A.-M. Las Vergnas (Paris, Del Duca, 1955, 619 p.). — Il faut de l'espace à l'autobiographie de cette vieille dame qui naît quand Victoria est jeune, et qui entend encore bombarder Londres il y a quelques années. Toute l'histoire d'Angleterre pendant un siècle. Quatre guerres, des écrivains célèbres, des ouvriers, des pêcheurs, un banquier; la politique, l'industrie, dans leurs remous et leurs transformations; mille personnages divers et pittoresques. Au centre, la narratrice philosophe, sereine, gracieuse, nous fait vivre cette histoire avec elle qui introduit là-dedans un intérêt profondément humain.

Cimes et lamas, par *M. Pallis*, trad. Sellier-Leclercq (Paris, Michel, 1955. 335 p., 780 fr.). — Ce livre a l'attrait mystérieux d'un voyage dans les montagnes himalayennes, en compagnie de porteurs et de bergers simples et gais. Le récit de la visite aux lamas de trois monastères s'élargit en un

exposé de l'idée dominante qui préside à la civilisation tibétaine.

Les vaillants saboteurs, par *C. Brossard*, trad. Rosenthal (Paris, N. R. F., 1955, 349 p., 850 fr.). — Aventures d'un jeune vaurien sans aucune moralité qui n'a guère pour lui qu'une sorte de ténacité et de courage enjoué. Picaresque, sordide, assez entraînant.

Nights of Love and Laughter, by *H. Miller* (143 p.); **So Cold, my Bed**, by *S. S. Taylor* (142 p.); **Inspector Maigret and the Killers**, by *G. Simenon* (127 p.). Chac. : 25 c. — **Satchmo**, by *L. Armstrong* (191 p.); **The sayings of Confucius** (128 p.). Chac. : 35 c. — **The Gold of Their Bodies**, by *C. Gorh* (318 p.); **Male and Female**, by *M. Mead* (352 p.). Chac. : 50 c. — Tous : N. Y., NAL, 1955. — 1. Nouvelles et impressions de l'auteur des *Tropiques*. 2. 3 dames et un détective-amateur. 3. Maigret et 3 « durs » américains transportés à Paris. 4. Truculente histoire d'un célèbre jazziste. Illustré. 5. Enseignements du sage chinois. 6. Roman fondé sur la biographie de Gauguin. 7. Une anthropologue connue étudie le comportement sexuel de plusieurs sociétés contemporaines, dont l'occidentale.

The Suburban Child, by *J. Kenward* (Cambridge Univ. Press, 1955, 142 p., 12/6). — Un de ces livres qui font appel à la sympathie et la suscitent. Récit d'une enfance banlieusarde : les rêves d'aventure, les jeux d'intérieur et de trottoir, les parents, les autos familiales, le souci du lendemain, les voisins, les petits amis, les vacances... Peut-être l'enfance banlieusarde ne diffère-t-elle guère de l'enfance tout court, en Angleterre, avant la première guerre mondiale.

Five Hundred Years of Printing, by *S. H. Steinberg* (Penguin, 1955, 277 p., 3/6). — Sujet pris largement : l'imprimerie et la civilisation, dans leur action réciproque. L'union originelle de l'auteur, du fondeur de caractères, de l'imprimeur, de l'éditeur, du libraire, peu à peu subdivisée et compliquée jusqu'au régime actuel. Le développement de la technique propre de l'imprimerie. Le rôle des artisans et vendeurs individuels. Les rapports respectifs de l'éditeur, de l'auteur et du public. Le tout sur le fond d'un monde politique, social, économique, intellectuel, qui change. 32 p. de photos hors texte.

Izaac Walton, by *M. Bottrall* (London, Brit. Council and Longmans, 1955, 40 p., 2/). — Numéro 68 de « Writers and Their Work ». On y fait connaissance avec l'auteur d'un des livres anglais les plus populaires, le *Compleat Angler*, et on y apprend que cette vogue est relativement récente. Sa biographe insiste sur ce que cet homme pieux, tranquille, essentiellement anglais, se révèle aussi bien dans l'autre livre moins connu qu'il a écrit sur les poètes de son pays.

The Novel To-Day, by *W. Allen* (*Ib., id.*, 1955, 36 p., 2/). — Suite à deux suppléments à « Writers and Their Work » relatifs au roman contemporain. On ne lui demandera pas d'être un catalogue. L'auteur a préféré choisir, concentrer ses remarques sur quelques écrivains tout à fait contemporains, et tracer quelques lignes de forces qui peuvent servir de point de départ à une étude plus approfondie. Dans les cinq dernières années, dit Allen, le roman anglais a gagné en santé. Même sous ce petit volume, utile et suggestif.

The Englishness of English Art, *N. Pevsner* (*Id.*, BBC, 1955, 59 p., 2/6. — Le Dr. Pevsner a récemment donné à la BBC sept conférences sur l'art anglais. Les 4/5 de ce recueil consistant en 54 fort bonnes illustrations hors texte de son sujet : architecture religieuse et civile, y compris plusieurs maquettes d'ensembles urbains contemporains, portraits, paysages, sujets de genre, miniatures. L'introduction veut dégager de tout cela des caractères spécifiquement indigènes. On sera d'accord avec l'auteur si l'on considère que beaucoup des traits psychologiques relevés ont pris en Angleterre des formes propres au pays et à ses circonstances, sans être anglais en soi et exclusivement; et que leur nature particulière résulte aussi de leur somme et de leur combinaison.

Less than Angels, by *B. Pym* (*Ib.*, Cape, 1955, 256 p., 13/6). — Tout comme un oiseau s'aviserait d'étudier les ornithologues, Miss Pym, dans ce roman, braque sa lunette sur un groupe d'anthropologues non exempts des faiblesses humaines. Le ton, comique, est celui d'une satire indulgente. Elle a feutré les balles qu'elle envoie sur sa galerie de personnages de massacre.

The Sunset of the Splendid Century, by *W. H. Lewis* (*Ib.*, Eyre and Spottiswode, 1955, 320 p., 30/). — Un gros livre d'histoire amusante

sur la France de Louis XIV et de la Régence. Au centre, le duc du Maine que l'auteur défend contre Saint-Simon. Autour de lui, sur fond d'époque abondant, Mme de Montespan et ses messes noires, Mme de Maintenon, les duchesses du Maine (un peu catastrophique), de Bourbon, de Bourgogne, Philippe d'Orléans, etc. Et, bien entendu, le roi. 15 fig. pl. page.

Tableaux vivants, by *O. Lancaster* (*Ib.*, Gryphon, 1955, 64 p., 4/). — Quelques dizaines de dessins à la plume d'un satiriste dont l'esprit luit impartialement sur l'humanité anglaise et étrangère, celle des rues, des bureaux, des salons, des chemins de fer, des arts (un « peintre de la jeune école », W. Churchill), et même, si l'on peut dire, des oiseaux. Quelques drôles de coins du monde contemporain.

Lancashire Architectural Guide, by *P. Fleetwood-Hesketh* (London, Murray, 1955, 194 p., 28/). — Ce comté, bien qu'industriel, n'est pas d'une noirceur uniforme. Le paysage y survit et se divise en trois régions différenciées par l'auteur de ce guide. Le texte consiste en une introduction, un répertoire alphabétique descriptif de toutes les paroisses du comté (53 p.), un index serré sur 3 colonnes (11 p.). En plus de 2 cartes dépliantes sur 2 p., l'illustration comprend 270 photos commentées, caractéristiques et variées. Il y a beaucoup à tirer de ce recueil.

The Spirit of Place in Keats, by *G. Murchie* (*Ib.*, Newman Neame, 1955, 292 p., 15/). — Il vaut la peine de lire ces chapitres sur divers aspects de la biographie de Keats et de sa création poétique. Sur plusieurs faits avancés on peut discuter. Le dessein principal est de relever des rapports possibles entre divers lieux et ses poèmes. Il est servi par 11 illustrations hors texte qui ne peuvent laisser indifférents les admirateurs du poète.

The Literature of Politics, by *T. S. Eliot* (*Ib.*, CPC, 1955, 22 p., 2/6). — En quelques pages, quelques idées avec exemples personnels, sur le thème du juste milieu. Entre la théorie et l'expérience, l'apriorisme et l'empirisme. Avec la nécessité pour les doctrinaires de réviser leurs principes de temps à autre, et pour les empiristes, de remonter de l'action aux principes permanents, de façon à conserver un équilibre entre le durable et le transitoire. Il est des cas (Maurras) où le doctrinaire compromet son influence en descendant dans l'arène de l'action. L'écrivain gagne à demeurer dans le domaine « pré-politique », c'est-à-dire moral et théologique, comme de nos jours Chr. Dawson, R. Niebuhr et Eliot lui-même : car c'est là qu'en définitive la politique active plonge ses racines. Ainsi la politique n'échappe pas aux tâtonnements de ce qui, en définitive, est une ontologie de base.

Julius Caesar, by *W. Shakespeare*, ed. by T. S. Dorsch (*Ib.*, Methuen, 1955, 240 p., 15/). — La première édition de cette pièce dans l' « Arden Shakespeare » date de 1902. Il semble qu'à tous égards l'auteur de l'édition qui vient de paraître ait fait œuvre entièrement indépendante et nouvelle, sans s'interdire de reprendre parfois, dans le détail des notes, les termes de son prédécesseur. Son introduction traite, comme d'habitude, les questions de date, de sources et de texte; pour établir ce dernier, l'éditeur a suivi une méthode éclectique. Sur tous ces points, il a profité des travaux documentaires existants, sans se croire toujours astreint à vérifier sur originaux. Dans certains cas de détail, tel travail non consulté lui aurait-il permis un peu plus de précision? C'est peu vraisemblable. Ce qui l'intéresse de beaucoup le plus, ce sont les caractères, à la discussion desquels il consacre presque les deux tiers de son introduction; surtout César, Brutus, Cassius, Antoine; dans un souci d'équilibre, il tempère tantôt d'éloge, tantôt de réserves, des jugements antérieurs et souvent moins nuancés. En appendice, d'abondants extraits de la traduction de Plutarque par North, principale source de la pièce, et le passage bien connu de la lettre de l'Allemand Platter où il est question d'une représentation de la tragédie en 1599.

The Human Age, Books 2 and 3, by *W. Lewis* (*Ib., id.*, 1955, 566 p., 30/). — Nous venons de recevoir ce livre important, dont il sera parlé dans un des prochains numéros; il fallait au moins l'annoncer.

Portrait of Vincent, by *L. and E. Hanson* (*Ib.*, Chatto, 1955, 309 p., 15/). — Se donne pour une biographie, à l'exclusion de toute critique d'art. La documentation paraît sérieuse. Jamais encore, nous dit-on, pour écrire la vie de van Gogh, on n'avait utilisé comme ici la correspondance. Ce dessein se

suffisait, sans qu'il fût besoin peut-être de s'embarquer dans la psychologie de l'art. 20 reprod. h. t., dont certaines de tableaux peu familiers.

D. H. Lawrence, Novelist, by *F. R. Leavis* (*Ib., id.*, 1955, 318 p., 21/). — Il fallait aussi annoncer ce notable essai critique, auquel une longue note ou une chronique sera consacrée prochainement.

James Bridie and His Theatre, by *W. Bannister* (*Ib.*, Rockliff, 1955, 274 p., 25/). — Bridie était l'un des écrivains de théâtre les plus connus de notre époque, au moins de nom. Pourquoi doit-on avouer ne pas l'avoir lu? Peut-être parce qu'il était écossais, et que, malgré son crédit sur les scènes de Londres, on laisse de côté sans assez de réflexion la littérature régionale, ou injustement présumée telle. Le livre de Mrs. Bannister aide à réparer cette injustice en faisant connaître la vie de Bridie (de son vrai nom O. Mavor) et ses très nombreuses pièces qu'il donne envie de lire et de voir jouer. Il y a plaisir à pratiquer avec un bon guide cet homme de beaucoup d'esprit, et à feuilleter les abondantes illustrations qui font corps avec le travail. Bridie a fondé le Glasgow Citizen's Theatre, et son rôle dans la constitution d'un théâtre écossais est bien mis en valeur.

Young Samuel Johnson, by *J. L. Clifford* (*Ib., Heinemann*, 1955, 383 p., 30/). — Tout le monde se figure le fameux Dr. Johnson comme un vieillard. Un professeur américain a eu l'idée de raconter sa jeunesse à Lichfield, où il connut le futur acteur Garrick, son cadet de quelques années. La plupart des matériaux sont épars dans la *Vie* de Boswell et dans quelques mémoires et recueils d'anecdotes qui sont classiques. Clifford a bénéficié en plus des papiers de Boswell récemment mis au jour. Son travail consiste surtout en un classement et en une synthèse. On ne l'avait pas fait, et c'est utile. L'auteur a compulsé aussi diverses archives. Il écrit vivement et sait restituer le milieu provincial (Lichfield, Stourbridge, Birmingham) et celui de Londres au 18e siècle. Sur le fond de ce monde intéressant par lui-même, il peint un Johnson différent à plusieurs égards de celui qu'on imagine d'après les documents courants; notamment, à Lichfield et à Oxford, point si pauvre qu'on croirait. Quand les faits manquent, une tendance excessive à boucher le vide par un « sans doute », un « il dut ». Au total, agréable et instructive lecture. 16 illustrations hors texte et un plan de Lichfield dans les pages de garde.

Dutch Painting, by *R. Wilenski* (*Ib.*, Faber, 1955, 357 p., 42/). — L'auteur de cette vue de la peinture hollandaise insiste principalement sur le 17e siècle. L'exposé s'ordonne, si l'on peut dire, en deux vagues dont l'une (influence « romaniste » et allemande avec surtout Elsheimer, puis Hals et son école) monte vers Rembrandt, et l'autre avec Vermeer enflée d'influences pittoresques, françaises, ou populaires. Pour Wilenski, ces deux artistes-sommets dominent, seuls, les frontières de leur pays; génies, l'un « romantique », l'autre « architectural ». Ces idées ont leur intérêt, mais le principal mérite de l'auteur pourrait être de mettre en lumière les peintres post-raphaélites et baroques, moins familiers ou reçus que les paysagistes (où d'ailleurs placer là-dedans un Ruysdaël ou un van Goyen?) et les peintres de genre; d'expliquer par l'occupation espagnole la sobriété de l'art hollandais en réaction contre les fêtes de l'envahisseur, après l'audacieuse satire contemporaine de Breughel le vieux; et d'avoir, non content de réviser le texte original de 1929, ajouté un chapitre sur la peinture de fleurs qui compte 9 illustrations nouvelles. Au total, en hors-texte, 141 photos dont 5 en couleurs rehaussent ce beau travail. S'il fallait discuter, je trouverais le grave et concentré Terborch maltraité par rapport au vulgaire Steen.

Studies in Communication, ed. by *B. I. Evans* (*Ib.*, Secker, 1955, 182 p., 21/). — La communication baigne la vie humaine. Elle est dans toutes les sciences, mais ne paraît pas encore en constituer une, dont grand serait l'intérêt théorique et pratique. Elle est depuis 2 ans l'objet de recherches convergentes à l'université de Londres; les 9 essais publiés ici, dus à des spécialistes, l'envisagent par rapport au comportement et au langage humains, à la biologie, à la médecine, à l'économie, aux arts, à l'histoire de la pensée. Ce n'est là qu'un début, et cela manque encore de lien : soit dit sans intention de critique, car le sujet paraît si passionnant que, si je n'avais pas reculé devant l'indétermination actuelle de cette notion et devant

la difficulté de la serrer et d'en fixer les grands traits, je lui aurais consacré une chronique. Du moins peut-on signaler le livre avec insistance à l'attention des curieux.

The New Statesman and Nation, 26.11-17.12. — *Séries :* Nouvelles du monde commentées; Journal d'un Londonien; Notre Angleterre; Sagettes; Arts, spectacles, BBC; Correspondance; Poèmes; Concours; Journaux (26.11-17.12). *26.11 :* Commerce URSS et Inde. Un nouveau Rapallo? Hôpitaux psychiatriques. Jeu et charité devant la loi. Afrique centrale. Battage en Ecosse. Les ms. de la mer Morte. W. Lewis. *3.12 :* Urgence à Chypre. A. Vallance. Police honnête. Sartre et la Chine. Assassins psychopathes. Visite à Vézelay. St-Simon. Granville Barker. *10.12 :* Ere nouvelle pour le Labour. Grève chez Rolls-Royce. MacMillan. Concurrence soviétique. Crime et crédulité. H. Bottomley. 2 livres de critique. *17.12 :* Retraites des maîtres anglais. Justice au Kenya. Indemnité pour les Lords? W. Lewis. Bernin.

English. Autumn 55. — Housman. Shakespeare et la mer. E. Lear. Poèmes. Comptes rendus.

The Hudson Review, Autumn 55. — Gengi et l'âge des merveilles. Traductions de Hitomaro. Technique de la poésie japonaise. Une pièce en un acte. Le vrai et le faux dans le roman. Dettes littéraires. Lettre de Paris. Le film japonais. Une nouvelle. Poèmes.

Reçu : *The Poet,* n° 12. — J. V.

ITALIE

L'ECOLE DE TURIN ET MARIO SOLDATI. — Dans la géographie littéraire de l'Italie, Turin, porte des Gaules, occupe une place singulière : la tradition libérale y remonte bien plus loin que le Risorgimento et les dernières décades du Royaume de Sardaigne; elle y connaîtra, au début du fascisme, un admirable renouveau, quand l'opposition intellectuelle se cristallise autour de Piero Gobetti et de sa *Révolution libérale.* Dès l'autre après-guerre, la ville, industrielle et ouvrière, s'apprêtait même à donner l'exemple d'une révolution plus proprement politique, et c'est à Turin que le jeune leader communiste Antonio Gramsci trouvera sa meilleure audience; la réaction du capital, qui commandita le fascisme, provoqua le renversement de vapeur que l'on sait. Mais pendant vingt ans, le nom et le souvenir de Gobetti et de Gramsci y garderont tout leur prestige, jusqu'aux combats victorieux du maquis piémontais.

J'ai bien connu Piero Gobetti vers 1924. En même temps que sa *Révolution libérale,* il publiait un hebdomadaire plus strictement littéraire, le *Baretti,* d'après le nom du fameux critique du XVIII^e^ siècle; éditeur, il découvrait quelques-uns des plus beaux talents de l'époque, et Eugenio Montale, entre autres, publiera chez lui son premier recueil de poèmes. Gobetti était un tout jeune homme, mince et échevelé, tout en nerfs, qui vous scrutait à travers d'épaisses lunettes; il gardait la fragilité de l'adolescence, mais l'autorité de sa pensée témoignait de son esprit de résolution.

On le vit payer de sa personne, dans les meetings fascistes, où, au premier rang, il portait une contradiction insolente : pour le faire taire, les gens à chemise noire ne pouvaient avoir recours qu'à leurs poings, et c'est des suites de ces rencontres souvent sanglantes que Gobetti viendra mourir en exil, à Paris, un peu avant 1930.

Son héritage toujours vivant se retrouvera, dès les dernières années du fascisme, dans le groupe littéraire qui se forme autour des Editions Einaudi, et où Cesare Pavese prend rapidement figure de guide et d'exemple. Malgré la différence de leurs croyances politiques, les noms de Gobetti et de Pavese s'associent pour résumer encore l'essentiel de l'influence turinaise, sur laquelle veillent, éditorialement parlant, Elio Vittorini et le jeune conteur Italo Calvino.

Si l'on veut compléter le panorama de la pensée turinaise, il faut citer, auprès de ceux-là, le poète Guido Gozzano, qui connut une certaine popularité dans les deux premières décades de ce siècle. Il demeure l'expression la plus séduisante de cette poésie douce-amère, toute en repliement sur soi-même, que l'on nommera « crépusculaire ». Telle est la diversité spirituelle d'une ville à l'air inexplicablement léger, que Nietzsche adoptera, avant d'y devenir fou : lieu de liaison avec la France et le continent, Turin se caractérise par une *gemütlichkeit* un peu féminine jointe à une pensée résolument libérale, par une sentimentalité qu'alimente le décor musical de sa rivière et de ses collines, ainsi que par une franche ouverture aux courants intellectuels européens.

Sur le plan littéraire, ces composantes se manifestent, entre autres, par le goût du récit pour lui-même, l'intérêt pour le ton et le style, l'étude de manières de sentir mobiles et frémissantes. Fait curieux, à mi-chemin entre le conte, genre typiquement italien, et le roman, expression littéraire du continent, les Turinais paraissent plutôt portés à composer des nouvelles, récits d'une centaine de pages, comme si l'anecdote ne leur suffisait pas, sans que l'examen fouillé des personnages les inspire. Pavese, dans *Avant que le coq chante* et dans *Le bel été*, en a donné des preuves exemplaires; et nous voyons aujourd'hui Italo Calvino et d'autres écrivains de chez Einaudi adopter la même distance. Par ailleurs, sous le titre *La confessione* (Edit. Garzanti, à Milan), Mario Soldati, autre Turinais, publie une longue nouvelle qui est, à ce jour, son chef-d'œuvre.

C'est de Mario Soldati justement que je voulais parler, comme de l'une des personnalités les plus typiques de cette *intelligentsia* de Turin. Sa formation date justement du temps de Piero Gobetti, et ses débuts se sont faits par la critique d'art : le libéralisme, les

valeurs plastiques, par la suite de longs voyages (il a donné, sous le titre d'*Amérique premier amour*, l'un des livres les plus savoureux sur la vie vaguement pathologique des Etats-Unis), lui frayeront le chemin du cinématographe, d'abord en qualité de scénariste, ensuite de réalisateur. Nous le voyons actuellement mener de front une double carrière : cinéaste fort actif (et son dernier labeur est, en collaboration avec King Vidor, une adaptation de *La guerre et la paix)*, ses derniers livres, *La soirée chez le Commandeur* (paru en traduction française aux Editions Plon), *Les lettres de Capri* et cette *Confession* (l'un et l'autre chez Garzanti, à Milan) semblent pourtant marquer une prédilection délibérée pour l'œuvre littéraire. Probablement déçu par la vanité du travail cinématographique, Soldati a quelque peu renoncé à la rigueur et aux ambitions qui caractérisaient ses grands films de jadis, *Petit monde d'autrefois* ou *Malombra*, pour reporter cette rigueur et ces ambitions sur le plan littéraire.

C'est un conteur parfait, extrêmement attachant, et d'une fantaisie jamais gratuite. Les nouvelles de sa *Soirée chez le Commandeur* l'avaient fait comparer à Mérimée. La psychologie parallèle des deux époux américains des *Lettres de Capri* étaient le jeu d'une intelligence et d'une malice rares. Mais aujourd'hui, cette *Confession* est une réussite singulière, que l'on pourra rapprocher de l'*Agostino* de Moravia, par le tableau subtil et même poétique qu'elle donne de l'adolescence et de la sensualité; on y trouvera même une narquoiserie assez cruelle à l'égard de l'enseignement religieux, que Soldati connaît bien (un de ses anciens livres s'appelle justement *L'ami jésuite*). A telle enseigne que l'on devine, dans ce récit, des éléments strictement autobiographiques...

Cet esprit d'examen, l'humour alimentant une pensée toujours en éveil, cette langue d'un nombre et d'une distinction remarquables, cette inspiration contenue dans un moule narratif précis, font de cette œuvre l'une des plus représentatives de « l'école de Turin ».

Nino Frank.

Le Vicomte pourfendu, par *Italo Calvino* (Albin Michel). — Fort honnêtement traduit par Juliette Bertrand, voici une œuvrette d'une fantaisie parfois trop préméditée, mais qui débute bien, dans un style vaguement voltairien. Aux Croisades, un hobereau coupé en deux par un boulet produit, si l'on peut dire, deux moitiés d'homme, l'une bonne, l'autre mauvaise... C'est un apologue, et qui n'est point indigne de l'ironie de *Candide*. Le jeune auteur de ce livre a succédé à son maître Cesare Pavese à la tête d'une grande maison d'édition de Turin : de Pavese, il a hérité le contrôle souvent rigoureux de son inspiration, le débit direct et pittoresque, mais il lui manque encore la plénitude.

Giornale indiano, par *Enrico Emanuelli* (Edit. Mondadori, à Milan). — Piémontais aussi, Emanuelli est un écrivain des plus distingués : on a publié, en français, la traduction de sa *Conjuration des sentiments*. Emanuelli met au service du grand reportage son esprit de finesse et une sensibilité toujours en éveil : il flâne à travers le monde avec une curiosité tantôt stendhalienne, continuellement en quête du petit fait vrai, tantôt marquée par l'humour et le scepticisme de Sterne. Ce « journal hindou » en apprend beaucoup plus sur le grand pays asiatique que maintes études approfondies : du vieux Bombay à la monstrueuse Nouvelle Delhi, Emanuelli enregistre des images significatives, dans une langue d'une élégance séduisante.

Thesaurum litterarum (Edit. Nuova Accademia, à Milan). — Ce « trésor des lettres », conçu par le poète Vincenzo Errante, est actuellement en cours de publication sous la direction d'Antonio Viscardi. Trois grandes sections — histoire des littératures mondiales, pages et théâtre choisi de chaque littérature — comprendront environ 140 volumes, par les soins de Viscardi lui-même pour l'histoire, du poète Eugenio Montale pour l'anthologie proprement littéraire, et de Raffaele Cantarella pour le théâtre. Huit volumes sont prévus pour la France, qui auront pour auteurs des écrivains de qualité, tels que Bruno Revel, Diego Valeri et Italo Siciliano.

La Pasionaria et moi, par *Giovanni Guareschi* (Le Seuil). — Une surprise pour qui tient Guareschi pour un polémiste sans intérêt : ce livre est charmant. C'est de l'humour familial : et la Pasionaria de qui il est question dans le titre n'est point une personnalité politique, mais la fille de l'auteur, qui, avec sa mère et son jeune frère, anime ces récits d'une saveur parfois originale. Non que ces petits tableaux de famille aient la moindre valeur littéraire : mais le ton est, de temps à autre, celui du meilleur Jerome, et la cocasserie cache par moments une sensibilité et une lucidité surprenantes. La traduction de Michel Vermont est cursive, parfois un peu trop.

Louise Labé, par *Enzo Giudici* (Edit. Guanda, à Parme). — Une très belle édition bilingue des Elégies et Sonnets de la poétesse lyonnaise, accompagnés de la *Dispute de folie et amour :* il faut souligner la qualité de la traduction, surtout pour les Sonnets, où Enzo Giudici tient la gageure de respecter la coupe et le rythme de l'original. Une très importante préface sur la « Belle Cordière » et l'Ecole Lyonnaise enchante par son information et la justesse de ses appréciations : on y relève avec intérêt la popularité dont jouissent jusqu'à la radio Louise Labé et ses amours si calomniées par Calvin.

I bastardi, par *Francesco Serantini* (Edit. Garzanti, à Milan). — Un récit robuste et quelque peu parnassien, de cette veine noble et paysanne qui, d'une manière ou l'autre, reprend les thèmes et l'influence du d'Annunzio de la *Torche sous le boisseau,* plutôt que du Verga des *Malavoglia.* Il s'agit, en Romagne et à travers quelques générations, du sort d'une famille de hobereaux toujours prêts à engrosser des paysannes : le mélange des sangs, compliqué par les adultères, aboutit à la montée des « bâtards ». Tout cela est vivant, souvent attachant, mais sans rien de neuf.

Les folles de Magliano, par *Mario Tobino* (Denoël). — On avait signalé, ici même, lors de sa parution en Italie, ce livre singulier et parfois déroutant : les souvenirs d'un psychiatre, qui se double d'un écrivain, sur ses malades souvent parfaitement pathétiques. Les soucis du style ne s'accordent pas toujours avec la lucidité du clinicien... Voici ces « femmes libres » en traduction française, une très honnête traduction.

La vipera e il toro, par *Alessandro Bonsanti* (Edit. Sansoni, à Florence). — Curieux roman, qui fait penser à un Proust sardonique, si ce n'est à un James très péninsulaire : caractérisé par une abondance d'analyse, appliquée à des faits apparemment mesquins, — le protagoniste rencontre au café, à Milan, un vieux monsieur et deux amies de ce dernier; il finit la soirée avec des collègues de bureau, qui souhaitent lui procurer une maîtresse; et le lendemain, sur le lac de Côme avec cette jeune personne, il retrouve le vieux monsieur de la veille... C'est absolument tout, et la réalité s'y mélange continuellement à la rêverie, dans un récit remarquable par sa densité, décevant par ce qu'il a aussi de creux. Bonsanti, jadis l'un des animateurs de *Solaria,* est l'un des plus singuliers parmi les narrateurs italiens.

Sele Arte (à Florence). — Dans le n° 18 de cette revue, toujours attachante par la qualité de son information et de ses illustrations, une étude sur la « Dictature sur l'art dans le III[e] Reich » ; dans le n° 19, un important essai de Carlo L. Ragghianti, son directeur, sur la Télévision et ses possibilités artistiques contestables. — N. F.

ARCHÉOLOGIE ORIENTALE

LES LOIS DANS LE PROCHE-ORIENT ANCIEN. — Notre connaissance du droit babylonien date du début de notre siècle, lors de la découverte sur le champ de fouilles de Suse, l'ancienne capitale de l'Elam, au sud-ouest de la Perse, de la stèle dite le « Code de Hammurabi », que conserve le Musée du Louvre. Le roi de Babylone Hammurabi qui régnait (d'après la chronologie gie en prière devant Shamash le dieu de la justice, les lois qu'il écourtée actuelle) de 1792 à 1750 avant notre ère, avait fait graver sur un bloc de pierre dure, au-dessous de sa propre effi- avait données à son royaume. Le monument, lors d'un raid élamite vers la fin du II[e] millénaire av. J.-C., fut emporté comme trophée à Suse, ce qui l'a fait, sans doute, échapper aux pillages successifs qui ont mis fin à la Babylonie. A vrai dire, il ne s'agit pas d'un code au sens plein du mot, mais d'un recueil de lois principales; un certain nombre de rubriques font défaut; on a pu s'en rendre compte par les innombrables documents juridiques commerciaux rédigés en tenant compte d'une jurisprudence dont ne traite pas le Code.

Ce recueil de lois, alors le plus ancien connu, car celles de l'Ancien Testament remontent à peu près au temps du rapt commis par les Elamites, a été traduit par le P. Scheil en 1902, peu après sa découverte; il a été l'objet de nombreuses études, faisant apparaître une inspiration de documents similaires plus anciens. Les fouilles ultérieures ont rendu à la lumière plusieurs recueils de moindre notoriété, car ce ne sont que des tablettes d'argile qui ont élargi notre connaissance, non seulement du droit de Mésopotamie, mais aussi des pays voisins.

Ce sont, pour la Mésopotamie, le fragment trouvé à Tell Harmal, localité relevant du territoire de l'ancien royaume d'Eshnunna, attribué sans certitude à son roi Bilalama, mais en tous cas, d'environ 2 000 av. J.-C., il est donc antérieur d'un peu plus de 200 ans à Hammurabi; il a été traduit par A. Gœtze en 1948 et E. Szlechter en 1954.

Puis deux fragments importants rédigés en Sumérien; l'un, d'Ur-Nammu le fondateur de la III[e] dynastie d'Ur qui dura de

2127 à 2016. Il eut pour contemporain ou précéda de peu Gudéa, gouverneur de Lagash (Tello); on le croyait avoir vécu sous la domination des Guti qui perdirent le contrôle de la Mésopotamie vers 2130. La traduction de ce fragment est due à S. N. Kramer (1954) et celle du second à F. R. Steele, 1947. Ce dernier date de Lipit-Ishtar, cinquième roi de la dynastie d'Isin qui mit fin à la III° dynastie d'Ur et dura environ de 2020 à 1800. Ces textes, l'un akkadien, les deux autres sumériens et vraisemblablement inspirés de documents sumériens antérieurs, prouvent une fois de plus l'importance de Sumer dans la civilisation mésopotamienne.

Mais les découvertes ne s'arrêtent pas là. Du site d'Assur proviennent des tablettes dont le texte publié en 1920 fut traduit par le P. Scheil la même année, faisant preuve d'autant de célérité qu'il en avait montré pour le Code de Hammurabi. Ce recueil assyrien peut dater d'environ la seconde moitié du deuxième millénaire avant notre ère.

D'autre part les ruines de Boghaz-Keui en Asie Mineure, l'ancienne Hattusa capitale des Hittites, ont restitué un ensemble de lois dont la date exacte est discutée, mais dont l'époque générale peut être assignée à la seconde moitié du II° millénaire avant notre ère; traduit dès 1922 par Hrozny, Zimmern, il éclaire les coutumes de l'empire rival de Babylone, dont les territoires englobaient l'Asie Mineure et le Nord de l'Assyrie. Ce texte est d'autant plus intéressant que, constituant une mise au point de lois antérieures, il fait souvent allusion à celles qu'il remplace, et permet ainsi d'estimer le progrès accompli au cours du temps.

D'instructives comparaisons peuvent être tentées entre les divers exemplaires mésopotamiens et ceux d'Assyrie et des Hittites. Les lois assyriennes anciennes trouvent leur reflet dans ce qui reste du code d'Ur-Nammu (tablette recueillie dans les fouilles de Nippur, il y a une cinquantaine d'années et traduite seulement récemment comme nous le disons ci-dessus). Si l'on en excepte les prescriptions de valeur juridique contenues dans les réformes d'Urukagina et de Gudéa, le code d'Ur-Nammu devient le plus ancien connu. Les lois sumériennes n'atteignent pas à la précision de celles de Hammurabi, plus nuancées dans la définition des torts et des délits, mais les lois sumériennes se montrent plus humaines et répugnent aux pénalités suprêmes appliquées dans les codes sémitiques pour un nombre toujours croissant de cas. Le souci de protection des faibles, la veuve et l'orphelin notamment, est mis en valeur dès le prologue du code d'Ur-

Nammu et les codes successifs s'en inspirent. Les sociétés primitives fondent leur justice sur l'application de la loi du talion : œil pour œil, dent pour dent. Dès le temps d'Ur-Nammu son remplacement par la composition légale est admise; étendue dans le code d'Eshnunna, elle est moins fréquente chez Hammurabi.

On retrouve, dans les recensions sémitiques citées ici, la division de la société en trois classes : l'homme libre, l'esclave et le mushkenu qui, employé ou fonctionnaire étroitement attaché à la couronne, n'est ni l'un, ni l'autre et appartient à une catégorie intermédiaire entre l'homme libre et l'esclave. Les délits sont réprimés diversement selon leurs auteurs et leurs victimes, étant entendu qu'un homme libre vaut plus qu'un mushkenu, et celui-ci plus qu'un esclave. Ces divers codes prêtent attention à la situation des esclaves, leur fuite, leur recel, l'imposition d'une nouvelle marque, et aux sanctions rigoureuses aux manquements. Les droits et les devoirs de la femme sont soigneusement définis; mais bien que la femme ait obtenu des droits que certains de nos pays ne leur ont accordé qu'il y a peu d'années, son statut est inférieur à celui de l'homme. De même que la famille est protégée, la propriété l'est aussi, en particulier celle des animaux domestiques. La société étant divisée en classes, celles-ci, leur famille, leurs biens sont l'objet de la sollicitude du législateur; les lois qui en garantissent l'intégrité sont appliquées par la société et par le roi, apte dans certains cas à juger s'il y a faute ou non. Selon que l'Etat s'adonne plus ou moins au commerce ou à la culture, ce qui y a trait est soigneusement défini; ainsi à Eshnunna plus agraire que la commerçante Babylonie, le code insiste davantage sur les terres, la location des services, des transports (surtout les bateaux en raison du développement des canaux); à Babylone, le commerce est l'objet de nombreuses lois. (Dans un de ses romans, Ibanez a mis en valeur l'importance de l'adduction des eaux dans les cultures du Sud de l'Espagne); les codes orientaux prévoient aussi la négligence de celui qui prend trop d'eau, ou cause l'inondation des propriétés voisines. A cet égard, l'étude de ces divers codes révèle les progrès de la civilisation des différentes parties de l'ancien Orient, et bien qu'il n'y ait que rarement copie d'un code à l'autre, on remarque que le dernier en date, celui de Hammurabi, a les mêmes préoccupations que les précédentes, qu'il résout les problèmes dans le même esprit, mais qu'il s'applique à une société plus évoluée que les prédécesseurs.

Les lois assyriennes, de plusieurs siècles moins anciennes,

reflètent au contraire les mœurs d'une population plus rude et que nous connaissons comme telle par la lecture des Annales de ses rois. Elles admettent aussi la composition dont l'étalon est habituellement le plomb, mais accordent une place plus considérable aux châtiments corporels, par exemple aux mutilations des yeux, du nez, des oreilles, des organes génitaux et aux coups de bâton. Dans ce code, comme dans les précédents, toute une législation a trait au douaire de la femme, aux différentes sortes de dot qu'elle reçoit, gardera ou devra rendre à l'occasion, mais, dans sa valeur morale il est en régression par rapport au Code de Hammurabi.

Les lois hittites se présentent de même façon que les lois de leurs puissants voisins; la rédaction en est à peu près la même; les lois sémitiques disaient : « si un homme, etc.; si une femme, etc. »; la loi hittite en fait autant et ce que nous en connaissons forme deux chapitres d'après le début des articles conservés : « si des hommes, etc.; si des vignes, etc. ». Là encore les peines varient selon que la victime ou l'auteur de la faute appartiennent à telle région plus ou moins puissante de la confédération. Très sévère en général quand il s'agit de l'ordre public, la loi peut s'adoucir quand il s'agit des particuliers. La fixation des prix a été envisagée, par exemple pour les animaux, les peaux, les vêtements. Cette utopie a été aussi celle des Mésopotamiens; plusieurs rois ont laissé des tarifs qu'ils auraient voulu voir respectés, mais ne paraissent pas l'avoir jamais été. Enfin, quoique sévère, la loi hittite l'est beaucoup moins que celle des Assyriens et moins que celle de Babylone, car d'après elle, la notion de préméditation entre en ligne de compte. La loi de l'Ancien Testament, qui a suscité maintes études, est bien connue et nous n'y reviendrons que pour une comparaison montrant le déplacement des points de vue. L'adultère qu'ont voulu réprimer les divers codes de la haute antiquité a pour eux la valeur d'une atteinte à une propriété. Le mari a un pouvoir discrétionnaire sur les coupables (mais doit cependant les traiter avec égalité). Cette faute contre la société voit peu à peu sa punition appartenir au roi qui la dirige. Dans l'Ancien Testament, il n'y a plus seulement dommage contre la société, mais péché contre Dieu et la faute doit être punie pour elle-même, mais aussi en raison de l'intérêt qu'a la communauté à être préservée du péché.

G. Contenau.

INSTITUT ET SOCIÉTÉS SAVANTES

UN DEMI-SIECLE DE SEPARATION DES EGLISES ET DE L'ETAT. — Sollicité de se charger de la « lecture » d'usage à la séance des prix de l'Académie des Sciences morales et politiques, M. le pasteur Marc Bœgner, président de la Fédération protestante de France, a choisi de dresser le bilan de cinquante années de séparation des églises et de l'Etat, au point de vue politique, ecclésiastique et spirituel.

Les origines politiques de la loi du 9 décembre 1905 remontent à 1848, date à laquelle Lamartine et Edgar Quinet réclamèrent cette séparation qui figura, à partir de 1869, dans les programmes des partis de gauche minoritaires. C'est après l'Affaire Dreyfus que le projet trouva une majorité au Parlement, du fait de l'attitude prise par certains religieux au cours de cette crise grave. Arthur Ranc ayant avoué que la séparation n'avait jamais été qu'un moyen, et que le but était la sécularisation complète de l'Etat et la fin du pouvoir de l'Eglise, M. Bœgner a tenu à marquer que les églises protestantes avaient exercé « une action persévérante et même tenace » pour que le projet, qui visait essentiellement l'Eglise catholique, fût amendé dans un sens aussi libéral que possible. L'un des collaborateurs les plus proches d'Aristide Briand, Louis Méjean, protestant authentique, avait ce souci, et c'est grâce à ces interventions protestantes que la loi n'a pas eu le caractère sectaire qu'on lui voulait.

Cependant, la grande majorité des protestants était favorable à la loi (si l'on excepte une minorité luthérienne fort réservée) parce que les églises protestantes de France avaient vécu séparées de l'Etat — et même persécutées par lui — jusqu'aux articles organiques de Germinal an X. Au milieu du XIX[e] siècle un nombre relativement important de communautés réformées avait fondé des églises évangéliques libres sur le principe de l'indépendance de l'Etat.

Du côté catholique, au contraire, la très grande majorité des évêques, des prêtres et des fidèles était contraire à la dénonciation unilatérale du Concordat, bien qu'un prélat éminent comme Mgr d'Hulst (mort en 1896) se fût plaint de l'influence avilissante du Concordat qui, selon lui, « asservisait le clergé en façonnant un épiscopat de valets » (1).

Au bout d'un demi-siècle, est-il possible de se rendre compte

(1) Adrien Dansette, *Histoire religieuse de la France contemporaine.*

de ce qu'a produit la réforme de Séparation dans les rapports des confessions religieuses auxquelles elle s'applique, avec l'Etat qui la leur a imposée, mais aussi dans leur vie propre et dans l'accomplissement de ce qu'elles estiment être leur mission dans la France d'aujourd'hui? Sans doute, pense M. le pasteur Bœgner, à condition de prendre les choses d'un peu haut.

Sur le plan législatif la loi, considérée comme acceptable par les cardinaux français, mais véhémentement repoussée par le pape Pie X, a été amendée. Du fait de l'intransigeance de ce pape, l'Eglise catholique a perdu tous ses biens, mais elle a acquis une grande liberté, et maints accommodements sont peu à peu intervenus. Seules des questions secondaires demeurent en suspens, sans parler de la législation de l'enseignement privé.

Sur le plan ecclésiastique, il est même permis de parler d'un retournement de la situation voulue en 1905, puisque l'article 2 de la loi du 9 décembre déclarait que la République ne reconnaît et ne subventionne aucun culte, et qu'en fait, ceux-ci sont bien reconnus. Le chef de l'Etat ne reçoit-il pas leurs représentants qualifiés? Ces derniers ne sont-ils pas associés à toutes les grandes œuvres d'intérêt national? Des traitements ne sont-ils pas versés aux aumôniers militaires permanents du temps de paix et des indemnités de fonction accordées en Algérie aux ministres des différentes confessions? Le régime concordataire n'est-il pas maintenu en Alsace et en Lorraine? Certaines communes ne consentent-elles pas aux curés « occupants sans titre » de leur église une indemnité de gardiennage? Les associations cultuelles ne sont-elles pas habilitées à recevoir par donation ou testament des biens meubles ou immeubles sans limitation?

Séparées de l'Etat, les églises ont recouvré leur indépendance et peuvent s'organiser selon les exigences de leur doctrine ou de leur discipline traditionnelle. Le pape est entièrement maître du choix de ses évêques et ceux-ci de leurs curés. Le nouveau régime a favorisé la « romanisation » de l'Eglise catholique, et la soumission du clergé au Saint-Siège est absolue.

Chez les protestants, les églises ont pu, enfin, s'organiser conformément aux règles de la discipline traditionnelle dont les gouvernements successifs depuis le Concordat leur avaient presque constamment refusé l'application. Elles ont recouvré la pleine liberté de nommer elles-mêmes leurs pasteurs.

Mais, puisque l'essentiel, dès qu'il s'agit d'églises, demeure le spirituel, qu'elle est la situation à ce point de vue?

Pour l'Eglise catholique, il y a des éléments négatifs incontestables : bouleversement du régime traditionnel des cultes, déchris-

tianisation d'une partie de la nation française : la bourgeoisie, les populations rurales, les masses ouvrières. Cependant, dès avant 1914, un renouveau spirituel se manifeste avec Péguy, Psichari, Maritain, chez les intellectuels, généralement agnostiques ou athées, ou libres penseurs agressifs. Le mouvement s'accentue après la première guerre mondiale, malgré la crise du modernisme et celle de l'Action française, grâce à l'organisation nouvelle, sous le pontificat de Pie XI, de l'Action catholique, « rouage suprême, qui règle, harmonise et coordonne toutes les activités », grâce surtout à ce que les fidèles participent désormais, de façon officielle et permanente, à la tâche de l'apostolat, traditionnellement réservée à la hiérarchie. « Un « laïcat » prend une place croissante dans la vie de l'Eglise : l'apostolat du semblable par le semblable. « Les apôtres immédiats des ouvriers seront des ouvriers, les apôtres du monde industriel et commerçant seront des industriels et des commerçants », lit-on dans l'*Encyclique Quadragesimo Anno* de Pie XI.

A l'actif du bilan spirituel de l'Eglise catholique, il faut encore inscrire le renouveau liturgique d'une ampleur croissante. Il s'agit d'abord de l'usage de la langue française au cours de la messe et des offices, et d'un retour aux sources mêmes de la liturgie aux époques premières du christianisme, où l'officiant ne tournait pas le dos aux fidèles, mais les regardait, et où les fidèles participaient activement à la liturgie. Il faut noter aussi un renouveau biblique, qui a poussé l'Eglise catholique à posséder ses traductions propres de la Bible, alors qu'elle les empruntait ordinairement aux sociétés bibliques protestantes. Il faut enfin mentionner la création de la Mission de Paris et de la Mission de France des prêtres ouvriers. En dépit des erreurs qui, au jugement de Rome, ont pu être commises, ce mouvement doit être porté à l'actif du bilan spirituel, parce qu'il est le signe d'un amour totalement désintéressé.

Au même « poste », et à l'actif des églises protestantes, M. Bœgner inscrit le recul du subjectivisme religieux d'Auguste Sabatier, quasi triomphant au début du siècle, devant un néo-calvinisme vigoureux dont Auguste Lecerf a été l'instigateur, et devant la puissante vague de théologie dialectique se rattachant à Karl Barth. En dépit des survivances d'un mouvement de pensée libéral, le climat théologique du protestantisme français est transformé depuis cinquante ans. Un renouveau liturgique s'y manifeste également comme chez les catholiques, où l'on croit discerner l'influence du mouvement œcuménique dont le pasteur Bœgner est un zélateur convaincu.

Ce renouveau coïncide d'ailleurs, selon lui, avec un « engage-

ment » plus décisif de nombreux laïcs dans la vie et l'action de leurs églises, à la direction desquelles les fidèles ont toujours été associés, la vie liturgique et le service social leur apparaissant étroitement liés.

Depuis la dernière guerre, les églises protestantes de France, unies pour la plupart dans la Fédération protestante de France, avec un sentiment aigu de leur responsabilité, ont entrepris en France et Outre-mer une œuvre apostolique intense et tiennent dans le mouvement œcumémique une place beaucoup plus importante que celle correspondant à leurs effectifs. Le problème de l'unité chrétienne, si cher au pasteur Bœgner, lui paraît s'imposer avec plus de force, et il le voit éclairant la marche de tous les chrétiens vers l'avenir.

Robert Laulan.

PHILOSOPHIE

TERRE HUMAINE. — Claude Lévi-Strauss, ethnologue et sociologue de haute réputation, a voulu renouer — nous dit-on — avec la tradition du « voyage philosophique » qui fut en honneur depuis le XVI[e] jusqu'au milieu du XIX[e] siècle. Le gros volume qu'il vient de publier, *Tristes Tropiques* (1), est certes l'œuvre d'un éminent spécialiste. L'auteur ne s'est point contenté d'aller observer sur place; il a partagé l'existence de groupes indigènes du Brésil-central, en des peuplades qui comptent parmi les plus primitives subsistant encore dans le monde... Mais, dépassant singulièrement la pure et simple relation, même savante, des mœurs, de l'organisation sociale, des croyances, des formes d'art, il nous livre, en vérité, une suite de méditations sur *l'Humain*. C'est en quoi il se montre philosophe, au meilleur sens du terme.

J'ajouterai que c'est un bien bel écrivain. Toutefois, ceci mérite explication : en de pareilles matières, les qualités du style consistent essentiellement à se faire aisément comprendre, par le choix ingénieux des mots, par la claire construction des phrases — courtes et pleines de sens. Après tout, pourquoi les philosophes, les sociologues ou ethnologues se dispenseraient-ils de si appréciables qualités?... Oh! sans doute, quelqu'un peut posséder des

(1) *Tristes Tropiques*, par Claude Lévi-Strauss. Un vol. de 462 pp. in-8° soleil. Collection « Terre humaine » (Civilisations et sociétés) Collection d'études et de témoignages, dirigée par J. Malaurie. Avec 53 illustrations et une carte dans le texte, et 62 photographies prises par l'auteur (hors-texte). Editions Plon. Paris 1955. Prix : 1.200 francs.

connaissances hors du commun, voire de la profondeur, et s'exprimer en un style opaque. Les exemples, à cet égard, ne sont pas tellement rares, hélas! Sans parler de ceux qui font, de l'opacité, une vertu... Convenons que le lecteur peut éprouver de la gratitude envers le savant, attaché d'une prise puissante au vrai, au réel, et qui réussit, sans rien d'apprêté, à être sans cesse captivant...

N'attendez pas de moi que je tente de résumer *Tristes Tropiques*. Ma modeste chronique doit être d'autant plus brève qu'il me faut rendre compte, ce mois-ci, de *très* nombreux ouvrages, dont la plupart sont d'une importance non-médiocre. J'ai voulu seulement attirer l'attention sur un livre que chacun lira, je l'affirme, avec délectation et profit. L'auteur manifeste, en ses premières pages, une certaine irritation contre les « explorateurs » amateurs qui foisonnent, à l'heure actuelle. Bah! cela passera, comme toutes les modes. Nul esprit cultivé, au demeurant, ne confondra les aimables jeunes gens qui content leurs « aventures », salle Pleyel, à grand renfort de films en couleurs, — avec des ethnologues qualifiés. Si Claude Lévi-Strauss, narrant ses débuts dans la carrière, ne formule point un « *discerne causam meam (de gente non sancta)* », — nous le formulons pour lui. De nombreux chapitres du livre témoignent assez qu'il détient — mais qui donc en douterait? — les méthodes, la compétence, le savoir,... toutes choses qui ne s'improvisent pas. Que le talent, et souvent l'humour, et souvent la poésie éloignent son propos de la pédante austérité, cela ne saurait nous tromper sur la valeur du témoignage, sur l'intérêt des observations. Observations qui ne portent pas seulement sur des « sauvages », mais sur l'Homme, en général, y compris les graves (et parfois naïfs) Universitaires... qui en prennent ici, comme l'on dit familièrement, « pour leur grade ». Ironie savoureuse et juste, accompagnant une confession intellectuelle, fort émouvante à mon gré.

La variété du livre est telle que nous y rencontrons tout aussi bien (par ex. pp. 55-61) des impressions sur les spectacles de la nature à rendre jalouses les mânes de Chateaubriand. Et l'ensemble se déroule avec des alternances de fantaisie, de pittoresque, d'érudition, de remarques personnelles et profondes, où se manifestent successivement le penseur, l'artiste, l'homme de science... Civilisés ou primitifs sont l'objet d'une investigation toujours également lucide. S'il me fallait attribuer une « famille » spirituelle à Claude Lévi-Strauss, je citerais, sans ordre de préséance, Georges Duhamel, Saint-Exupéry, Henri Troyat... Est-ce là nous

éloigner de la philosophie? — A tort ou à raison, je ne l'admettrai jamais.

Quant à la partie que nous appellerons « technique », illustrée de cartes, de dessins, de photographies, elle est — vous n'en doutez pas — très riche et très impeccable, dans sa méthodique précision.

Achille Ouy.

Malebranche. I. La vision en Dieu, par *Martial Guéroult*, professeur au Collège de France. Un vol. de 328 p., gr. in-8°. Collection « Philosophie de l'Esprit », fondée par Louis Lavelle et René Le Senne. Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1955. Prix : 900 fr. — Notre bon maître Victor Delbos nous disait déjà : « Malebranche ne philosophe pas de la même façon que Descartes, ni avec les mêmes préoccupations, ni pour le même objet... » Martial Guéroult va beaucoup plus loin que de tels prédécesseurs dans l'affirmation d'une profonde originalité de Malebranche. L'étude — qui comportera deux volumes — est conduite avec le souci d'ordre, de précision, de clarté qui caractérise tous les travaux de l'éminent professeur au Collège de France. Soit avant, soit — de préférence — *après* la lecture du volume, je vous prie de vous reporter à la table analytique des matières. En vérité, l'auteur pourrait servir de modèle à plus d'un philosophe d'aujourd'hui, sur ce point que l'on croirait trop volontiers secondaire, mais qui n'est pas dénué d'importance. En effet, on voit, là, en pleine lumière, l'articulation rigoureusement méthodique de la pensée. D'ailleurs, *tout*, dans l'ouvrage, est disposé de telle façon que la parfaite intelligence du texte est facilitée avec une sorte de « prévenance » qui nous incite à joindre de la gratitude à notre admiration. Jamais Malebranche ne fut étudié — et pourtant, il le fut — avec autant de pénétration et de soin. Ni mieux *opposé*, en quelque sorte, et continuellement à Descartes dont il se croyait, de bonne foi, le disciple. Par la même occasion, des jets de lumière viennent éclairer mainte doctrine antérieure ou contemporaine, voire postérieure à l'œuvre de Malebranche.

Dans l'impossibilité où je suis, à mon grand regret, de résumer plus de trois cents pages qui ne comportent aucune « longueur », je voudrais au moins citer quelques passages, tirés des conclusions :

« Malgré sa subtilité et sa virtuosité inégalables, la richesse et la variété de ses argumentations, Malebranche échoue presque toujours dans son effort pour fonder sa doctrine *en raison*. Mais en même temps, selon lui, l'argumentation rationnelle constitue la seule et unique voie qui nous soit ouverte pour parvenir à la vision des vérités. La raison humaine, c'est pour lui la raison universelle, la raison divine, le Verbe lui-même. Elle ne peut donc être que pleinement adéquate aux tâches qui lui sont assignées, et sa capacité n'est bornée qu'en un point : la connaissance de la substance simple et absolue de Dieu. Toute autre voie est exclue, que ce soit celle d'une intuition extra ou supra-rationnelle (...) comme le veut Plotin, celle du *cœur* comme le veut Pascal, celle du sentiment comme le veut Jacobi et de l'intuition irrationnelle comme le veut une certaine philosophie de Schelling ou Bergson.

« Pourtant, en fait, la doctrine n'arriverait pas à se promouvoir sans le secours de métaphores, ni à se faire accepter (...) sans le recours à une intuition à tout le moins supra-rationnelle. La manière de saint Augustin vient suppléer aux défaillances de la manière de Descartes (...). Mais, voir les raisons dans une lumière où disparaît la précision de leurs contours, est-ce encore les voir dans la lumière cartésienne claire et distincte? N'est-ce pas plutôt les voir dans une lumière mystique où s'évanouissent avec les rigoureuses distinctions d'une intelligence mathématicienne les limites qui séparent le légitime de ce qui ne l'est pas, les équations correctes des assimilations absurdes? Sur ce point, l'augustinisme de Malebranche est inconciliable avec son cartésianisme pourtant sincère; si bien que la doctrine ne peut demeurer que par le reniement implicite de ce par quoi uniquement elle prétend s'instaurer.

« Ces conclusions ne pourront

toutefois être définitives que si, en suivant Malebranche à travers les *Cinq abîmes de la Providence*, nous les trouvons confirmées par l'analyse de sa capitale doctrine de la Nature et de la Grâce. » (Ce qui est précisément l'objet du prochain ouvrage de Martial Guéroult.)

L'Un et le Multiple (De la Critique à l'Ontologie), par *Jacques Jalabert*, professeur à la Faculté des lettres de Grenoble. Un vol. de 170 p., gr. in-8°. Public. de la Fac. des lettres de Grenoble, n° 14. Press. Universit. de France, Paris, 1955. — Dès l'aube de la spéculation grecque, le problème de l'Un et du Multiple fut très justement considéré comme le problème philosophique par excellence. Il enveloppe, à titre de cas particuliers, tous les autres. Et c'est ce grand thème, trop volontiers oublié, que reprend Jacques Jalabert. L'auteur montre que, tour à tour, la matière, l'esprit, la vie morale, Dieu, sont autant de questions qui s'y rattachent. Le problème (de l'Un et du Multiple) pourrait même être pris — pourquoi pas? — comme le centre de perspectives d'une Histoire de la philosophie. Mais, pour l'instant, le propos de J. Jalabert est de trouver une « solution » philosophique à la question, sous sa forme à la fois ontologique et axiologique. La méthode suivie, l'*itinéraire*, en quelque sorte, partira (comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage) de la Critique, pour aboutir à l'Ontologie. Cela sans excès de confiance, sans prétention d'atteindre définitivement au cœur du réel. A ce sujet, la position de l'auteur est assez particulière : car il ne veut opter ni pour le relativisme, ni pour le dogmatisme. « Le relativisme a raison d'admettre que notre esprit ne peut saisir que des rapports; mais il se trompe, quand il nie la possibilité d'atteindre en quelque manière l'absolu. Le dogmatisme a raison de nous élever des phénomènes à l'être; mais il a tort, s'il pense nous en fournir une connaissance adéquate et absolue. (...) Nous ne saisissons que des rapports, mais ces rapports sont de deux sortes : tantôt, notre esprit saisit des rapports entre les phénomènes, (...) tantôt, il saisit les relations qui relient le phénomène à la réalité (...). En un mot, il y a une connaissance symbolique de l'être, *une connaissance relative de l'absolu.* »

Dix chapitres composent l'étude de J. Jalabert : Expérience et métaphysique; la conscience (fait métaphysique); expression et implication; les phénomènes de l'être; monisme ou dualisme; la matière, l'esprit, la vie; le monde et Dieu; le problème de la liberté; liberté et valeur; ontologie et axiologie.

Ayant insisté sur l'indépendance, à la base, des théories de l'Etre et de la Valeur, l'auteur a signalé, en même temps, leur interférence. La morale, dit-il, ne se contente pas d'affermir notre croyance en Dieu; elle éclaire l'idée de notre liberté et de notre immortalité. L'ontologie ne se borne pas à rendre inconditionnel l'impératif moral : elle nous révèle la valeur de l'unité, l'identité du bien et de l'être. La vérité est cohésion et harmonie, c'est-à-dire encore *unité*. (...) L'Un est la marque de l'Etre; le Multiple pur serait le Néant. C'est pourquoi tout ce qui *est* participe en quelque mesure à l'unité. Se dépasser, c'est donc parvenir à une unité plus haute; c'est posséder l'énergie même de l'Un suprême, c'est-à-dire de Dieu. Celui qui refuse l'impératif de l'unité s'éloigne de Dieu et s'éloigne de l'Etre. Il se condamne lui-même. Tel est l'enjeu de la liberté...

Physique et Métaphysique kantiennes, par *Jules Vuillemin*. Un vol. de 365 p., gr. in-8°, de la Bibl. de philos. contempor., Section Hist. de la Philos. et Philos. générale, dirigée par P.-M. Schuhl, professeur à la Sorbonne. Presses Universit. de France, Paris, 1955. Prix : 1.400 fr. — L'ouvrage est dédié à la mémoire de Jean Cavaillès et de François Cusin (fusillés par les nazis)... L'idée d'étudier la philosophie de Kant dans ses rapports avec la physique me fut suggérée, dit l'auteur, par un cours que Cavaillès professa en Sorbonne; d'autre part, à la même époque, Cusin rédigeait son diplôme d'études supérieures sur la chose en soi chez Kant et, à l'Ecole Normale, m'initiait à l'étude de ce philosophe.

Bref, Jules Vuillemin examine, dans son livre, la philosophie kantienne de la connaissance en fonction de la théorie kantienne de la physique. La Déduction des Principes est, on le sait, la pièce maîtresse de la Critique de la Raison pure. On dit que ce texte est « difficile ». Or, déclare J. Vuillemin, « toutes les obscurités m'ont semblé disparaître, dès qu'on les éclaire par le livre où Kant a exprimé ses idées sur la physique : les *Principes métaphysiques de la science de la nature*. Ma méthode ne consiste qu'à rap-

procher ces deux écrits... » Sans doute! mais l'entreprise a exigé une double compétence : philosophique et scientifique. Parmi ses ouvrages antérieurs, l'auteur avait déjà, dans *l'Héritage kantien et la révolution copernicienne* (P. U. F., 1954), montré cette qualité d'esprit. L'intérêt du travail n'est pas seulement de mieux saisir la pensée kantienne, mais de faire réfléchir sur des problèmes philosophiques toujours actuels. Jules Vuillemin, ayant établi le lien entre la physique et la métaphysique chez Kant, observe précisément que les insuffisances de la connaissance scientifique en la seconde moitié du XVIII[e] siècle ont leur retentissement sur cette métaphysique. Le concept d'une nature immuable des catégories donne au principe suprême de l'idéalisme transcendental sa signification étroite et fausse.

Choisir un auteur comme centre d'études, le bien comprendre, ce n'est pas s'astreindre à toujours penser *comme lui*. Ce peut être l'occasion de juger parfois contre lui... Qui donc a dit ces paroles? C'est Emmanuel Kant lui-même, avec cette pure probité intellectuelle qui était bien dans son caractère. Et c'est ce que fait J. Vuillemin, en des conclusions du plus vif et du plus profond intérêt... Est-il besoin d'ajouter que les critiques adressées à la Critique (si l'on peut ainsi parler) n'ôtent rien au respect et à l'admiration envers Kant?...

Essai sur le Mal, par *Jean Nabert*. Un vol. de 168 p., in-8° carré, de la collection « Epiméthée » (Essais philosophiques), dirigée par Jean Hyppolite. Presses Universit. de France, Paris, 1955. Prix : 560 fr. — Jean Nabert est trop connu dans les milieux philosophiques pour avoir besoin d'être présenté. Il a publié peu d'ouvrages; mais ses œuvres — qu'il s'agisse de *l'Expérience intérieure de la liberté* (P. U. F., 1924) ou d'*Eléments pour une éthique* (P. U. F., 1943) — sont considérées avec raison, par les « connaisseurs », comme de tout premier plan. Il me souvient, en particulier, de la très haute estime où les tenait le regretté René Le Senne, qui m'en a maintes fois parlé, avec une chaleureuse sympathie.

Que dirai-je de l'*Essai sur le Mal?* J'ai essayé, à trois ou quatre reprises, d'en esquisser le « résumé ». J'ai dû y renoncer. Oh! ce n'est point paresse, je le jure. Peut-être incapacité : je l'admets. Plutôt encore — faites-moi la grâce de le croire — respect d'une pensée tout en finesse et en nuances... Une méditation continue, en cinq panneaux: l'injustifiable; la causalité impure; la péché; la sécession des consciences; les approches de la justification. A quoi vient s'ajouter une *note* sur l'idée du mal chez Kant...

Si nulle préface, nulle conclusion générale, nulle table analytique des matières ne figure dans ce beau livre, cela indique bien (du moins vais-je être tenté d'y voir une excuse à ma carence) que l'on ne saurait présenter en « abrégé » ce qui ne peut être abrégé sans être appauvri. Je préfère donc recopier un passage du dernier chapitre (les approches de la justification). Il donnera, mieux que je ne saurais le faire, le « ton » de cet Essai : « Au leibnizianisme toujours renaissant qui n'ose pas dire son nom, à un optimisme profondément rénové, appuyé sur des bases entièrement différentes, comme il se montre chez un Bergson décrivant un processus créateur dont les essais et les tâtonnements sont accompagnés de déchets et de sacrifices qui ne laissent pas de s'inscrire dans les nécessités d'une totalité évolutive, à une philosophie de l'histoire solidaire d'un optimisme logique, pour laquelle il n'est ni mal individuel ni tragédie locale ou nationale qui ne trouve sa justification dans une expérience intégrale, il n'y a pas lieu cependant d'opposer un pessimisme pouvant se prévaloir de raisons qui ne sont pas toutes spécieuses et n'expriment pas seulement des réactions émotionnelles sans autorité. Pour la philosophie, il y a tout à gagner dans l'abandon des catégories ou de manières de penser comme le pessimisme et l'optimisme ainsi que dans le rejet de l'alternative qu'ils font naître. Sur l'un et sur l'autre pèse justement le soupçon d'une évaluation de l'existence faite au seul point de vue du plaisir ou du bonheur. Or, quand il serait vrai que le bilan de la vie est toujours négatif (...) le pessimisme n'en recevrait pas le moindre commencement de preuve. Ce bilan serait-il positif que l'optimisme ne pourrait y chercher quelque appui sans faire apparaître sa propre faiblesse. Au surplus, le pessimisme et l'optimisme sont encore bien plus incapables d'annexer ce qui semble leur donner raison que ce qui les gêne. Car l'optimisme, dans sa prudente relativité, ne se hausse pas à la compréhension des moments où la conscience humaine,

dans la contemplation, dans l'amitié, dans l'action, expérimente comme une adéquation à sa vérité et à son être, quand l'inquiétude de la justification est, un instant, suspendue; et le pessimisme n'est jamais assez profond pour atteindre et s'approprier certaines formes de l'expérience du mal... »

L'ontologie de Miguel de Unamuno, par *François Meyer*, maître de conférences à la Faculté des lettres de l'Université d'Aix, docteur ès lettres. Un vol. de XII-135 p., gr. in-8°, Presses Universit. de France, Paris, 1955. Prix : 600 fr. — Du même auteur, nous avons lu déjà : *la Pensée de H. Bergson* (Bordas), et *Problématique de l'Evolution* (P. U. F.). Il nous offre aujourd'hui une pénétrante étude sur Unamuno. Ce penseur est généralement considéré comme représentant le conflit entre la foi chrétienne et le positivisme contemporain. Il y a, chez lui, un « drame religieux ». Or, selon François Meyer, il faut se référer à l'expérience *ontologique* du philosophe, si l'on veut comprendre sa problématique *religieuse*.

Ce qui déconcerte bien souvent, quand on lit des œuvres philosophiques de Unamuno, c'est l'affirmation alternative des contraires. La tentation est grande de taxer d'inconséquence un tel penseur. « Et cela d'autant plus qu'Unamuno n'avertit que fort rarement son lecteur d'avoir à confronter la thèse exposée avec son antithèse exposée ailleurs... » C'est au lecteur et au commentateur qu'il appartient de « *vivre* la tension des contradictoires et de faire l'effort d'une confrontation dialectique, toujours présente, en fait, dans la pensée de l'auteur... » Du lecteur, soit! Mais soyons reconnaissants à François Meyer de nous aider à mieux saisir ce qu'exprime une grande âme tourmentée. Les quatre chapitres du livre (Conflit du Tout et du Rien; aspects du conflit ontologique; l'Homme; la connaissance), suivis d'une Conclusion (où sont examinées : influences et convergences), un Appendice contenant quelques textes de Sénancour, une abondante Bibliographie et un Index, non seulement nous introduisent à une claire connaissance de la pensée unamunienne, mais encore présentent — grâce aux idées exprimées, grâce aux rapprochements ou oppositions entre Unamuno et maint autre penseur — un intérêt qui se suffirait à lui-même. Je précise, et j'insiste : quiconque n'aurait jamais pris connaissance des textes d'Unamuno peut être assuré de trouver, dans l'ouvrage de François Meyer, une lecture attachante, voire émouvante. Un peu comme quelqu'un qui n'aurait pas étudié l'œuvre de Kant, et lirait ce que mon vénéré maître Victor Delbos a écrit sur Kant. A ce propos, je dois signaler (pp. 110-111) une lumineuse remarque de F. Meyer : Il ne serait pas impossible, nous dit-il, de voir, dans l'intuition unamunienne, une dramatisation des antinomies de la Raison pure. De même, et surtout, le conflit kantien entre les deux *Critiques* est extrêmement proche du conflit unamunien...

La Valeur dans l'Histoire, par *Felice Battaglia*. Préface de Régis Jolivet; traduction de M. L. Roure. Un vol. de 210 p., petit in-8°, de la collection « Philosophes italiens ». Aubier, Editions Montaigne, Paris, 1955. Prix : 525 fr. — Felice Battaglia, nous dit Régis Jolivet, est l'un des maîtres les plus écoutés de la philosophie italienne contemporaine. Commencée sous l'influence de l'idéalisme, sa carrière a comporté une évolution vers le spiritualisme chrétien. Juriste de formation, sa réflexion fut naturellement orientée vers les problèmes de la philosophie du Droit, de l'Economie politique, mais aussi vers la philosophie de l'Histoire... Selon Battaglia, notre monde « est un monde qui porte la marque de Dieu et qui, tout fini et imparfait, arationnel et irrationnel qu'il soit, étroitement limité et troublé par l'erreur, a devant lui quelque chose qui est évidemment une Valeur, une Valeur qui, précisément, lui confère sa propre valeur... »

La religion est la solution dernière que la philosophie nous offre sur le problème de la vie. Le thème de la justification spiritualiste de la valeur, cher au regretté René Le Senne, est repris sous une forme très personnelle par F. Battaglia. Aussi, à ses yeux, l'Histoire ne peut avoir que grâce à la valeur une signification qui la transcende. Il est à noter que (cf. p. 14), l'auteur se détourne du thomisme pour en appeler à la grande tradition qui va de saint Paul à saint Augustin — tradition dont le développement, en France, s'étend de Pascal et de l'Oratoire à Laberthonnière et à Maurice Blondel. A la suite, un chapitre de préliminaires (au problème de l'Histoire), F. Battaglia passe à l'examen critique du concept de l'Histoire d'après Croce, puis d'après Gentile. En conclusion (pp. 181-206), il sou-

tient, avec une chaleureuse conviction, que l'Histoire est synthèse de l'esprit dans la loi, qui en appelle à une valeur dont la conscience est détentrice... Synthèse suprême dont le sens est obscur pour quiconque ne s'ouvre pas à la voix divine. L'Histoire ne serait, en définitive, rien d'autre que l'éducation du genre humain par Dieu...

Les migrations des peuples, par *Max Sorre*, professeur honoraire à la Sorbonne (Essai sur la mobilité géographique). Un vol. de 268 p., in-8°, de la Biblioth. de philos. scientifique, dirigée par Paul Gaultier, de l'Institut. Flammarion, Paris, 1955. Prix : 675 fr. — Géographe, le professeur Max Sorre est le grand spécialiste de la géographie humaine. Il en a, dans une œuvre magistrale, en quatre volumes, établi les *fondements :* fondements biologiques, fondements techniques, l'habitat... Or, nous dit-il en substance, il faut tenir compte des mouvements des peuples, des transferts de techniques, de civilisations, pour expliquer l'état actuel des choses. Ces mouvements ont pris, à notre époque, une étonnante ampleur, en raison du développement des moyens de communication, de l'accroissement de la population du globe, et aussi des grands bouleversements mondiaux survenus depuis la guerre de 1914. En fait, le phénomène migratoire reste identique, dans son essence, depuis la préhistoire. Max Sorre s'est donc proposé de considérer en géographe, à travers le temps, le phénomène migratoire, en insistant naturellement sur ses traits actuels. L'unité du fait nous est rendue plus sensible quand il est mis en rapport avec les notions générales de la géographie humaine, et même, plus largement encore, de la géographie biologique (car, enfin, les humains ne sont pas les seuls migrants).

« Il s'agit d'un phénomène polymorphe quant à sa masse, quant à la nature de ses impulsions, quant à ses rythmes, quant à ses directions, quant à ses effets. Il a eu, pour la formation de l'œkoumène, pour la répartition des hommes et de leurs activités, les conséquences les plus étendues. Son accélération ou ses arrêts nous mettent en face de redoutables questions : notre étude devra se clore sur l'examen de celles-ci... »

Et cela nous vaut un livre d'une extrême richesse, parfaitement ordonné. « Je n'ai pas eu », écrit l'auteur, « la prétention d'épuiser un aussi vaste sujet. J'ai seulement cherché, comme je l'ai fait ailleurs (...) à tracer les cadres où se peut inscrire la méditation du géographe... » Mais un large public cultivé trouvera là une occasion de s'instruire et maints sujets de réflexion.

Etudes de Sociologie religieuse, par *Gabriel Le Bras*. Tome I : *Sociologie de la pratique religieuse dans les campagnes françaises*. Un vol. de XIX-395 p., gr. in-8°. Bibl. de Sociol. contempor., Collection dirigée par Georges Gurvitch, professeur à la Sorbonne (Avec deux cartes formant dépliant). Presses Universit. de France, Paris, 1955. Prix : 1.500 fr. — Professeur de Sociologie religieuse à l'Ecole pratique des Hautes Etudes (Section des Sciences humaines) et à l'Institut d'Etudes politiques de l'Université de Paris, Gabriel Le Bras n'a point composé lui-même, si l'on peut ainsi dire, ce travail. Il s'en explique dans la Préface : ce n'est pas lui qui, en fait, a réuni les divers textes. D'aimables « conjurés » ont, à son insu, commencé l'opération. « Une de mes disciples, Mlle Turlan, assistante à la Faculté de droit de Paris, a tiré de mes monographies quelques centaines de fiches (...). Un savant sociologue des sectes et des systèmes, M. Henri Desroche, attaché au C. N. R. S., s'est spontanément appliqué à lire tous mes travaux; il a entrepris, avec la complicité de mes éminents collègues Joachim Wach et Roger Mahl, de retracer dans deux revues mon itinéraire scientifique, et il a réparti en deux volumes les morceaux choisis (...). Je n'ai pu, au retour d'un long voyage, que remercier les collaborateurs lucides et dévoués... »

Remercions-les aussi. Car, grâce à leur zèle, nous pouvons lire des pages — judicieusement rassemblées et rangées en bon ordre — dont l'intérêt est considérable.

Dans le premier volume, qui vient de paraître, ont été données « les études statistiques et historiques, les synthèses et les explications qui concernent la pratique religieuse dans la France rurale. Le programme initial ouvre la série. Il parut, aux rares lecteurs de 1931, d'une chimérique audace : on le jugera aujourd'hui bien modeste. Il est justifié, en un second chapitre, par la démonstration de la richesse des archives. (...) Des analyses multiples ont autorisé les premières synthèses et la distinction rigoureuse des conditions générales de la pratique. (...) Les formes de la société catholique de

la France rurale depuis les origines (et surtout depuis l'Ancien Régime) se laissent voir dans cette série d'enquêtes. Elles ont suscité l'examen des formes, puis des forces de la société catholique dans toute la France et dans le monde; d'où est né le désir d'une connaissance totale des sociétés religieuses, dans le temps et dans l'espace, pour aboutir à la découverte des variations et des constantes, à une classification méthodique de tous les éléments qui composent les sociétés religieuses (...), de toutes les influences réciproques du profane et du sacré : de la *morphologie*, nous accédions à la *typologie;* et c'est le titre que nous avons choisi pour le second volume... »

Le professeur Gabriel Le Bras se félicite de la compréhension du clergé à l'égard de telles enquêtes. Si, dit-il, un grand nombre de clercs, désireux de mieux comprendre l'Eglise et le Siècle, ont apporté leur concours, les évêques ne furent pas les derniers à donner l'exemple.

... Études objectives, sereines, dont l'initiative revient au professeur Gabriel Le Bras.

Sociologie religieuse et sciences sociales. Actes du IV^e^ Congrès international. Préface du professeur G. Le Bras; introduction du chanoine Jacques Leclercq; liminaire par Fr. Malley. Un vol. de 272 p. in-8° carré, avec cartes et graphiques. Les Éditions ouvrières, Paris, 1955. Prix : 850 fr. — Hommes d'étude, prêtres ou pasteurs de tous pays, s'intéressant de près à la Sociologie religieuse, éprouvent le besoin de se rencontrer régulièrement, d'échanger leurs informations, et de faire le point de leurs travaux. Au IV^e^ Congrès, dont nous lisons les *Actes*, mentionnons les communications suivantes : La sociologie religieuse en France, depuis la Conférence de Bréda (Jean Labbens); La Sociologie religieuse en Belgique (R. P. de Volder); en Italie (A. Rimoldi); en Espagne (F. del Valle, S. J.); aux Pays-Bas (G. H. L. Zeegers); en Allemagne (Dr F. Groner); aux U. S. A. (E. J. Ross); au Canada (F. Dumont); en Amérique latine (R. P. Lebret); Soc. relig. et théologie (J. Leclercq); Soc. et pastorale (J. F. Motte, O. F. M.); Soc. relig. et droit canon (Gabriel Le Bras); Psychologie et soc. relig. (I. Rozier); Soc. relig. et économie humaine (L.-J. Lebret, O. P.). Conclusion des commissions : travaux de la Commission Urbaine; Commission rurale; Rapport des régions religieuses et des frontières. Annexe : La soc. relig. et la hiérarchie catholique : quelques textes (Saint-Siège et Episcopat) sur l'utilité aussi bien que sur les limites de la sociologie religieuse.

Ce que je crois, par *Robert Aron*. Un vol. de 128 p., in-16 Jésus. Bernard Grasset, Paris, 1955. Prix : 345 fr. — Les persécutions renforcent les croyances dans les âmes viriles. Tel israélite se souciait à peine de la religion ancestrale avant 1940, et qui, soudain, y fit retour quand l'hitlérisme, momentanément, triompha. Robert Aron dépeint ce sentiment dès les premières pages de son livre. Avec une sobriété plus émouvante que ne le serait une véhémence pourtant légitime. Puis, il est amené à s'interroger sur le sens et le rôle des grandes religions; sur les altérations de leur pureté originelle. Il y a, sur ce thème (avertissement, pp. 16-17, et chap. I) des remarques qui vont loin... Entre autres passages, l'auteur montre comment (p. 37) la religion est à la fois « assaillie de l'extérieur et ébranlée de l'intérieur ». Assaillie de l'extérieur par ceux qui, au nom de la Raison, en contestent la vraisemblance; ébranlée de l'intérieur par des fidèles qui souhaiteraient de concilier les dogmes avec les vérités scientifiquement établies.

L'argument traditionnel du « mal » est évoqué, bien sûr, à ce propos — et en termes vigoureux — pour expliquer « la vague actuelle d'incroyances ». Pour expliquer aussi comment bon nombre d'incroyants sont, en fait, des esprits religieux en quête d'une plus pure croyance. Et de conclure que le rôle actuel des religions est de ramener à elles ces esprits sincères « en cherchant avec eux les bases d'une nouvelle alliance, d'une nouvelle révélation... »

Les trois chapitres qui suivent (à savoir : *la révélation continue; Dieu est possible; Dieu est probable*) mériteraient un long examen. Ils sont, je le dis en pesant mes mots, d'une réelle et profonde beauté. Leur force consiste notamment à ne jamais dissimuler ou amoindrir les difficultés rencontrées.

Les pages de *conclusion* (113-121) s'achèvent en un *Credo* tout à la fois fervent et nuancé, qui incite au respect ceux-là mêmes qui n'iraient pas jusqu'à l'adhésion.

L'opium des intellectuels, par

Raymond Aron. Un vol. de 340 p., gr. in-8°. Collection « Liberté de l'esprit ». Calmann-Lévy, Paris, 1955. — J'ai reçu ce livre assez tardivement, au moment où notre numéro de décembre était déjà sous presse. Je n'en fais grief à personne. Et j'y trouve même avantage : l'analyse est devenue fort inutile d'un ouvrage qui, depuis plus de huit mois, fut l'objet de si nombreux commentaires. S'il me fallait exposer et (éventuellement) discuter plus d'un point dans cet ensemble, ou bien je serais entraîné à des développements hors de proportion avec le peu de place dont je dispose, ou bien il me faudrait tellement abréger mes propos que cela risquerait d'être simpliste, voire caricatural. Tout ce que je puis dire, donc, sans m'engager en des discussions politiques qui ne sont point de mon « gibier », c'est ceci : Le titre, certaines têtes de chapitres donnent, à première vue, l'impression de correspondre à une suite de pamphlets. Or, le texte, lu attentivement, est tout autre chose. On y trouve de mûres et calmes réflexions, des analyses où la psychologie, la sociologie, *dominent* de très haut la politique (au sens usuel du terme). Un polémiste eût fait plus court. Il eût frappé plus aveuglément. Personnellement, je crois à la parfaite sincérité de Raymond Aron, quand il se classe « parmi ceux qui savent combattre sans haïr, et qui se refusent à découvrir, dans les luttes du Forum, le secret de la destination humaine... » Il cherche bien davantage à comprendre et à expliquer qu'à s'indigner et à soulever des passions.

Les grands textes. Kant. Le jugement esthétique. Textes choisis et traduits par *Florence Khodoss*, professeur de philosophie au Lycée de Versailles. Un vol. de VIII-116 p., pet. in-8°. Collection « Bibl. classique de Philos. », dirigée par C. Khodoss et J. Laubier. Presses Universit. de France, Paris, 1955. Prix : 200 fr. — La plupart de ces textes sont empruntés à la *Critique du jugement*. Ils sont destinés notamment aux élèves de philosophie et visent à leur fournir une aide pour l'étude de l'Esthétique (matière à option).

Mme Fl. Khodoss a judicieusement groupé, dans une première partie, des textes d'un caractère descriptif ou analytique choisis dans les passages les plus riches d'exemples. En une deuxième partie, sont rassemblés ceux d'un caractère plus abstrait. Pour en faciliter l'intelligence, des notes sont données dans un Appendice (sous le titre de Vocabulaire). Également en appendice, se trouve le plan de la *Critique du jugement*. Les avertissements, ainsi que les textes « de liaison », sont brefs et clairs. Selon une formule adoptée par les directeurs de la Collection, le « présentateur » s'efface derrière l'auteur présenté. Mais, à bien des détails, les gens du métier reconnaîtront tout le labeur attentif que cache cette discrétion.

Textes choisis des auteurs philosophiques, Tome II (Logique, Morale, Philosophie générale), par *Armand Cuvillier*. Un vol. de 366 p. in-8°. Armand Colin, Paris, 1955. — Certes, nos élèves ont besoin de *lire*. Mais, d'une part, le temps qu'ils peuvent consacrer aux lectures est extrêmement limité. D'autre part, l'accord des esprits entre eux est, en philosophie, irréalisé, irréalisable... Par conséquent, le néophyte risque d'être fort déconcerté, sinon découragé, quand il passe d'un auteur à l'autre, sans *guide*. Armand Cuvillier, une fois de plus, rend plus aisé l'enseignement de la philosophie, en choisissant des textes typiques, en les accompagnant d'*avertissements* ou de *notes* qui en éclairent la signification et la portée. Les « jeunes » qui s'instruiront grâce à lui trouveront peut-être cela tout naturel. Mais les professeurs discerneront, aussi bien dans le choix que dans les commentaires, l'œuvre et la marque d'une parfaite compétence, un souci pédagogique animé par le plus scrupuleux dévouement. Rien n'est, ici, laissé au hasard.

Avec les *Précis* pour toutes classes terminales, avec les tomes I et II des *Textes choisis*, avec le *Petit Vocabulaire* de la Langue philosophique, avec la *Dissertation philosophique* au Baccalauréat (aux belles éditions Armand Colin), que de services A. Cuvillier aura-t-il rendus à nos étudiants!

L'Invention, par *René Boirel*. Un vol. de 115 p., pet. in-8°, de la Collection « Initiation philosophique », dirigée par Jean Lacroix. Presses Universit. de France, Paris, 1955. Prix : 240 fr. — Une bonne étude, claire, solide, riche de citations, références et exemples, agrémentée de schémas et de tableaux. L'auteur examine successivement : les conditions (sociolog. et psychol.) de l'invention; la genèse et le développement de

« l'idée féconde »; la pédagogie de l'invention; l'invention dans les divers domaines (artistique, scientifique, technique, politique, moral, philosophique); puis l'englobement réciproque des différents progrès humains.

Le tout compose une lecture agréable, instructive, très *vivante*. Bien digne de l'excellente *Collection* où cet ouvrage vient prendre place.

Science et Technique, par *René Boirel*. Un vol. de 120 p. in-8°, de la Collection « Les problèmes de la philosophie des sciences ». Dunod, éditeur, Paris (Editions du Griffon, Neuchâtel, Suisse, 1955). — Par son érudition aisée, par son talent d'exposition, l'auteur réussit à présenter de façon *neuve* un sujet que l'on aurait pu croire épuisé. C'est vivant; c'est clair. Science et Technique, saisies dans leur englobement réciproque, apparaissent beaucoup plus intimement liées que ne le laisseraient supposer leurs visées divergentes. Des tableaux, des diagrammes illustrent ce petit volume excellent à maints égards. Sans être un livre « scolaire », il a sa place tout indiquée dans les bibliothèques de classes secondaires « terminales » et dans les bibliothèques de Facultés...

La Science et le bon sens, par *J. Robert Oppenheimer*. Trad. de l'anglais par Albert Colnat. Un vol. de 200 p., in-8° couronne. Gallimard, Paris, 1955. Prix : 400 fr. — La science a modifié les conditions matérielles de notre existence. Elle a transfiguré les sociétés, renouvelé la conception que les hommes se font d'eux-mêmes et de l'Univers. Un savant indiscuté, J. R. Oppenheimer, nous décrit les différentes phases de cette évolution des idées, depuis le XVII^e^ siècle jusqu'à nos jours. Six chapitres : Newton (le rayon de lumière); la science comme action (le monde de Rutherford); une science en évolution; l'atome et le vide au troisième millénaire; l'insuffisance du bon sens; la science et la société...

Ces six chapitres sont autant de conférences faites en 1953 au micro de la B. B. C. L'auteur y a ajouté deux appendices : dans le premier, il a recueilli les textes d'où il a tiré un certain nombre de citations au cours de ses conférences (Textes de Newton, de Thomas Sprat, de Thomas Jefferson, de Hobbes, etc.); dans le deuxième, il a fourni une intéressante bibliographie sur la théorie atomique et son interprétation.

Comme le disent avec raison les éditeurs, J. R. Oppenheimer a fait ici ce dont peu de savants sont capables : il a transcendé les problèmes scientifiques les plus ardus et les a convertis en problèmes humains.

Le Science peut-elle former l'Homme? par *F. Rasso, A. George, E. Rideau, R. Lennuier, R. Poirier, A. Leroi-Gourhan*. Un vol. de 225 p., in-8° carré. Cahier n° 12 de la publication « Recherches et débats du Centre catholique des Intellectuels français ». Arthème Fayard, Paris, 1955. Prix : 500 fr. — Dans la mesure où elles cessent de participer l'une à l'autre, culture littéraire et culture scientifique risquent d'aboutir à l'inculture. La culture littéraire souffre aujourd'hui d'une carence grave par son défaut d'ouverture à la Science; la culture scientifique, de son côté, est menacée de dégradation par sa spécialisation, sa technicité, son réflexe de défense contre tout dépassement humain de la recherche objective... Ne serait-il pas possible d'établir une communication, puisqu'il est bien certain que l'homme vraiment *cultivé* doit être capable de dialoguer avec autrui? Le Centre catholique des Intellectuels français a consacré aux divers aspects de ce problème un cahier (n° 12). Nous y trouvons successivement les études que voici : La science dans une philosophie de la culture (J. Ladrière); de l'inculture d'une culture scientifique (F. Russo); pour une vulgarisation au service de la science (André George); les grandes écoles forment-elles des hommes cultivés? (Em. Rideau); peut-on défendre la Taupe? (André Cagnac); pour un enseignement plus intelligent des sciences physico-mathématiques dans le secondaire (Fr. Russo); sur l'enseignement de la physique (R. Lennuier); l'histoire des sciences propose-t-elle une philosophie des sciences? (P. Costabel); sur la crise de la philosophie des sciences (R. Poirier)... En outre, les pages 141 à 217, sous la rubrique « Chroniques, Hommage et Débat », comportent : Où en est l'Ethnologie (A. Leroi-Gourhan); Hommage au Père Teilhard de Chardin, etc...

GAZETTE

Rémy de Gourmont et la gravure sur bois. — *Une thèse intitulée* « La renaissance du bois dans le livre illustré, de Gauguin à Maillol » *a été soutenue, à l'Ecole du Louvre, par Mlle Micheline Holliger, devant M. Jean Vallery-Radot, conservateur en chef du Cabinet des Estampes, et M. Jean Adhémar, conservateur à ce même département de la Bibliothèque Nationale.*

Ce travail intéresse tout particulièrement le Mercure de France, *puisqu'il fait connaître le rôle, trop oublié, que joua Rémy de Gourmont dans la renaissance de la gravure sur bois.*

Homme de lettres, érudit, dessinant et gravant parfois ses œuvres, R. de Gourmont était alors, depuis 1881, *attaché au service du Catalogue à la Bibliothèque Nationale. Fondateur du* Mercure de France *avec Louis Denyse et Alfred Vallette, il fut l'âme de cette revue, où il lança le célèbre appel à ce qu'il nommait le vrai patriotisme : « Il y a un patriotisme à la portée de tous ceux qui possèdent trois francs cinquante, c'est d'acheter les livres des hommes de talent et de ne pas les laisser mourir de misère* (1). »

Cet article retentissant entraîna sa révocation de fonctionnaire, ce qui lui permit de se consacrer plus exclusivement au travail littéraire. En 1894, *il fonde, avec Jarry, la revue d'art* l'Ymagier. *Dans le premier numéro, Gourmont indique à ses lecteurs le but qu'il se propose : « Des images et rien de plus, religieuses ou légendaires, avec ce qu'il faut de mots pour en dire le sens, et convaincre, par une notion, les inattentifs. Des images d'abord taillées dans le bois, cette matière à idoles, matrice de si bonne volonté... (2) » Chaque fascicule, de* 72 *à* 80 *pages in-quarto, groupe des bois, modernes ou anciens, aux couleurs plates et vives, rappelant les belles images d'Epinal d'autrefois. Gourmont et Jarry font alors appel à des peintres graveurs de talent, comme Paul Gauguin, Filiger, Emile Bernard, Georges d'Espagnat. Cette revue, d'un goût éclectique, cherche à réhabiliter l'art du bois. Elle eut le mérite de publier, en un magnifique hors-texte sur papier orange, une lithographie du douanier Rousseau, intitulée :* Les horreurs de la Guerre.

(1) Rémy de Gourmont : « *Le joujou patriotisme* », *Mercure de France*, 1891.
(2) *L'Ymagier*, N° 1 (mai 1894).

Quant aux deux premiers livres publiés par le Mercure, Les Minutes de sable *et* César Antéchrist, *ils contenaient des bois originaux de Jarry, des reproductions de gravures anciennes, et, pour les* Minutes, *un dessin de Léon Roy.*

La même année, Gourmont publie Phocas *qu'il illustre lui-même. A cette époque, où le modern-style avait déjà fait tant de ravages, on admire la rare sobriété de la mise en pages. Rémy de Gourmont, esthète, typographe, « recherche l'harmonie du style et de la pensée », et fait de* Phocas, *tiré sur Canson gris, une édition remarquable.*

En juillet 1895, *peu après la parution du quatrième numéro de* l'Ymagier, *Gourmont et Jarry se brouillent. A partir de cette date, Gourmont dirige seul la revue et édite quatre autres fascicules; ayant promis neuf numéros à ses souscripteurs, c'est en collaboration avec G. d'Espagnat qu'il édite, pour les dédommager,* l'Almanach de l'Ymagier, *orné de vingt-cinq bois originaux par d'Espagnat; Gourmont l'intitule :* Almanach de l'Ymagier, zodiacal, astrologique, magique, cabalistique, artistique, littéraire et prophétique.

Rappelons aussi que le célèbre Ubu Roi, *avec un bois et un dessin de Jarry, paraît en* 1896 *au* Mercure, *après avoir été publié l'année précédente dans la revue* Le Livre d'Art. Les Saintes du Paradis *et les* Oraisons mauvaises *furent également publiées dans cette même collection.*

L'étude de Mlle Micheline Holliger donne à Rémy de Gourmont la place qu'il mérite parmi ceux qui firent renaître le livre illustré sur bois, renaissance qui aboutit au bel épanouissement d'œuvres dues à des peintres-graveurs comme Gauguin, Derain, Vlaminck et Aristide Maillol. — L. F. V.

L'heure du décès d'Arthur Rimbaud. — *Tandis que les premiers rimbaldiens se sont souvent trompés au sujet du jour et même de l'année où le poète est mort* (1), *depuis longtemps on sait la date exacte de sa mort :* 10 *novembre* 1891. *Plus d'un biographe a encore précisé, conformément aux déclarations de l'état civil de Marseille, l'heure de son décès :* 10 *heures du matin. Or, il est curieux que personne jusqu'ici ne se soit avisé de relever ce que Paterne Berrichon, dans sa première biographie consacrée au beau-frère posthume, a écrit à ce propos. Est-ce parce que, trop souvent, il a poussé son admiration pour Rimbaud jusqu'à donner dans des considérations purement fantaisistes? Néanmoins on ne saurait*

(1) Selon le *Petit Ardennais* du 15 décembre 1891, le poète était mort « il y a trois semaines ». Conformément à ce renseignement erroné (lequel, curieusement, Isabelle, dans sa lettre de protestation, passe sous silence), Verlaine, en 1892, donne comme date du décès le 23 novembre 1891 (*Mes Prisons*, ch. IV ; voir *Rimbaud raconté par Paul Verlaine*, p. 84).

passer sous silence (1) *la note qui figure en bas de la page* 253 *de la* Vie de Jean-Arthur Rimbaud (1897) :

Nous avons pu, — passant outre à la mauvaise volonté marquée par le directeur de cet hôpital, à qui nous nous adressâmes respectueusement à bon droit et à juste titre, pour l'obtenir — nous procurer l'extrait du registre des décès concernant Rimbaud : Rimbaud (Jean-Nicolas), 37 ans, négociant, né à Charleville, de passage à Marseille, décédé le 10 novembre 1891, à dix heures du matin. — Diagnostic : « Carimose généralisée ».

Cet enregistrement a d'ailleurs été effectué fort à la légère, puisque Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud est mort, non à dix heures du matin, mais à deux heures de l'après-midi.

Seule Marguerite-Yerta Méléra (Rimbaud, *p.* 287) *a tenu compte de ce détail.* — DANIEL A. DE GRAAF.

Sur Philippe Chabaneix. — Les Cahiers de l'Ouest — *par « Ouest » il faut entendre le Poitou et les Charentes — ont leur siège à Poitiers; à Paris, on les trouve à la librairie Stock. Ils paraissent, semble-t-il, tous les deux mois. Voici, en janvier, le neuvième numéro. Dans un sommaire riche et varié comme d'habitude, nous relevons un important article que M. Maurice Rat consacre à Philippe Chabaneix et à son œuvre.*

« On l'a comparé un jour à L'Indifférent *de Watteau, qui est au Louvre et dont on peut croire qu'il danse ou qu'il chante, mais qui joue, paraît-il, à lancer, relancer sur un fil invisible un diabolo perdu sous la feuillure du cadre. Indifférent lui-même à tout, hors son rêve, Philippe Chabaneix semble, en retrait de la vie, poursuivre un jeu suprême.*

De lui, comme de Jules Tellier jadis Anatole France, on peut dire que c'est « un intime et violent amant de la poésie » et qu'il pousse jusqu'à la superstition le culte des poètes. Mais cette superstition est bien l'ardeur la plus légitime, puisque à la connaissance, et à l'amour de la littérature en vers, M. Philippe Chabaneix, qui tient depuis plusieurs années au Mercure *le sceptre, ou le demi-sceptre de la critique, joint le jugement le plus sûr, et que je ne connais point de poète qui goûte davantage le vers pour lui-même, ni qui cerne et discerne mieux dans son corps et dans son secret, la mystérieuse beauté ou les défauts d'une œuvre.*

Celui que Pol Neveux, au temps déjà lointain du Poème de la

(1) Il en est de même d'un fait relaté un demi-siècle plus tard par Fernand Gregh (voir *L'Age d'or*, paru en 1947) qu'on trouve mentionné dans la biographie de Berrichon (p. 67) : « Enrôlé dans les « Tirailleurs de la révolution » (...), il lie, par hasard, connaissance avec Forain, « vengeur de Flourens »... »

rose *nommait bien joliment « le Chérubin des Muses », a dépassé maintenant la cinquantaine, et depuis trente ans publié vingt plaquettes dont la réunion en volumes collectifs fut un événement littéraire. Un art accompli, une inspiration toujours plus profonde, plus frissonnante, plus nue s'y donnaient libre cours. De recueil en recueil, Philippe Chabaneix s'y montre plus pleinement ce qu'il était déjà quand ses premières muses donnaient le change : le Prince charmant de l'élégie brûlante, celui qui nous rapporte, « de la rive inconnue où les flots l'ont laissé », le bouquet des grandes fleurs pliantes et qui détache de l'ombre comme une flamme ce chant pur :*

Où la clarté la plus magnétique s'allie
A tout ce que le rêve a de mystérieux... »

Sur les chroniques du Mercure :

« Hostile à l'académisme mort-né, d'une culture savante et profonde, M. Philippe Chabaneix excelle à porter sur les œuvres un élégant constat. Les points de comparaison que lui procurent d'immenses lectures et une mémoire fidèle, jointe au goût le plus pertinent, lui confèrent une autorité grandissante. On songe quelquefois à celle d'un Moreas ou d'un Toulet : mais d'un Toulet aimable, indulgent, enclin dans l'œuvre dont il disserte à discerner le meilleur d'infaillible façon. C'est ce qui rend précieuse sa critique, fût-elle très cursive. »

Et ce portrait :

« Marchand d'estampes, par surcroît, et de livres rares, qui tient, à l'enseigne baudelairienne du Balcon, *une petite boutique dans la rue Mazarine, l'auteur de ce chef-d'œuvre qu'est* Le Désir et les Ombres, *a le front ample, découvert, des yeux rêveurs sous d'épais sourcils et cette lèvre sensuelle qu'on lui voit dans l'admirable buste qu'a fait de lui Marcel Gimond ou aux portraits si drus que Gisèle Ferrandier a peints. »*

La Belgique et Baudelaire. — *Le* Mercure *a publié en juin* 1955 *un article sur Baudelaire et la Belgique où il était noté que les Belges n'avaient pas tenu rigueur au poète français de ses injures : « Plusieurs d'entre eux, même, se sont piqués de lui donner raison, expliquant combien les Bruxellois de* 1865 *étaient loin de la génération d'artistes qui allait s'éveiller quinze ans plus tard » (on trouvera là-dessus les précisions désirables dans l'édition de* Pauvre Belgique *publiée par Jacques Crépet et Claude Pichois chez l'éditeur Jacques Lambert, soit dans les notes du volume séparé, soit dans celle du tome III des* Œuvres posthumes).

*On peut lire à ce propos dans l'*Emile Verhaeren *de M. Lucien Christophe, dont nous rendons compte d'autre part : « Baudelaire*

« fut très vite introduit et salué en Belgique comme un poète « d'exception et de grande attirance. Il avait vécu à Bruxelles. « On pouvait rencontrer dans les cafés et dans les cercles des « gens qui l'avaient connu et qui répétaient ses propos. Félicien « Rops avait été son ami et le témoin de ses détresses. Les « malédictions et les anathèmes de Baudelaire sur la Belgique « ajoutaient à son prestige pour de jeunes écrivains qui se sen- « taient en exil dans un pays où s'adonner à la littérature parais- « sait aussi blâmable que de s'adonner à la boisson. Le culte « de Baudelaire fut un des éléments de la cohésion de la Jeune « Belgique à ses débuts. »

La vocation maritime de Bonaparte. — *Aux erreurs d'Alexandre des Mazis relevées par nous dans ses* Cahiers (*numéro du* Mercure *de décembre* 1955), *il y a lieu d'ajouter celle que nous signale un lecteur, M. Boullier, de Toulon, petit cousin de Le Paute d'Agelet, qui prépare une étude sur cet astronome mort victime du devoir. Le Paute d'Agelet, dans les Mers du Sud, n'avait pas navigué avec Bougainville, mais avec Kerguélen.* — R. L.

Paul Léautaud et son « Petit cours ». — *Le* Petit cours de langue française *que Paul Léautaud a publié en novembre dans le* Mercure *a provoqué beaucoup de commentaires dans la presse, — et aussi dans le courrier reçu rue de Condé. Voici — il faut se borner — quelques exemples.*

Du Journal de Genève (14 *novembre*) : *« Une manière de cours de langue française, propre à redresser tant de pécheurs que la hâte ou l'abondance précipite à l'incorrection ou au galimatias. (Journalistes, mes frères, lisons ça!)*

Ce cours, écrit Yves Florenne dans Le Monde (2 *décembre*), *s'applique « à son auteur et à nul autre; il est fort bien fait, mais il est fait pour lui. Il contient néanmoins de très pertinentes leçons de portée générale sur l'emploi fautif de divers tours, mots, locutions. J'ai éprouvé du soulagement et un vif contentement à voir M. Léautaud exposer en tête de son musée des erreurs le mot* emprise, *dont il m'est arrivé de dénoncer déjà, sans grand écho, l'usage proprement insensé ».*

La N.N.R.F. *de janvier, en revanche, n'est pas du tout d'accord avec Léautaud sur la locution* je m'excuse : *on va jusqu'à prononcer le mot* absurde. *« Le verbe réfléchi* s'excuser *a de tout temps voulu dire : présenter ses excuses. Renvoyons Léautaud à Rabelais, à Vaugelas et à Voltaire. Il reste qu'excuse, comme hôte et mille autres mots (à commencer par philosophie), a les deux sens opposés : « Je vous demande excuse » (Sévigné, La Fontaine) ne signifie pas : « J'exige des excuses », mais bien : « Je vous demande pardon ». Voilà qui pourrait donner à réfléchir aux auteurs d'espérantos et autres langues universelles. »*

De Hong-Kong, enfin, M. J. Laversanne nous écrit le 31 *décembre : « La phrase suivante figure en tête de la page* 389, *dans le curieux « petit cours de langue française » de M. P. Léautaud : « Si vous vous reportez à la littérature du temps de Mérimée, qui n'a jamais écrit que pour plaire, et l'amuser à l'espagnole Mlle de Montijo, devenue Impératrice des Français, qui n'a écrit de valable, etc... »*

La préposition « à » se rapporte évidemment au verbe « plaire », nullement au verbe « l'amuser ». Il n'est pas acceptable d'utiliser le même régime à la fois comme complément direct et complément indirect. C'est une faute contre la pure logique.

La même phrase contient d'autres horreurs. En particulier, deux « qui » dont le premier, notamment, semblerait se rapporter à « littérature » alors qu'il se rapporte à Mérimée, comme on s'en rend compte à deuxième ou troisième lecture.

En somme, cette phrase est embarrassée et obscure. Ce qu'on appelle ordinairement « galimatias ». Il est amusant de la trouver dans le Mercure, *d'ordinaire plus circonspect, et sous la plume de ce censeur tranchant et désinvolte à qui vous devez ce « petit cours, etc... ». On comprend que M. Léautaud, écrivain, conseille aux autres de tronçonner leurs phrases, par prudence (page* 386, *haut de page). M. Laversanne — qui n'est, précise-t-il, ni écrivain ni grammairien — ajoute que la condamnation portée par Paul Léautaud sur le point-et-virgule lui paraît insoutenable : « Son emploi est d'ailleurs parfaitement codifié. Il permet à la fois une meilleure articulation du discours et certaines nuances d'intentions, pas du tout négligeables. »*

Un autre lecteur nous signale qu'au contraire de Léautaud, Alain usait du point-et-virgule et le recommandait, tandis que, partout ailleurs que devant les guillemets, il proscrivait le deux-points dont Léautaud use volontiers.

Au Mercure de France. — *Prochainement paraîtra au* Mercure, *en édition originale, un nouveau recueil poétique de Pierre Jean Jouve,* Lyrique.

★ *Prochainement aussi, et en tirage limité, un ensemble de textes de Georges Henein,* Le seuil interdit.

★ *D'autre part, dans la collection critique où viennent de paraître le* Jacques Prévert *de Jean Queval et, de Paul Arnold,* Esotérisme de Shakespeare *et* Histoire des Rose-Croix, *le* Mercure *annonce* L'univers poétique de Baudelaire *de Lloyd James Austin.*

Celui-ci, on s'en souvient, a déjà publié dans notre revue « Mallarmé et le rêve du Livre » (janvier 1953), *« Paul Valéry compose le Cimetière marin » (avril et mai* 1953), *« Du nouveau sur la* Prose pour Des Esseintes » (*janvier* 1955).

★ *Notre collaborateur Raymond Schwab vient de prononcer à Louvain une conférence sur Antoine Galland, « auteur » des* Mille et une nuits, *et à Bruxelles une conférence sur les Psaumes.*

★ *On annonce la création d'une Académie d'Histoire. Parmi ses membres on cite le nom de notre collaborateur Georges Mongrédien.*

★ *Gaétan Picon, de son côté, s'est rendu à Londres en janvier pour y faire plusieurs conférences.*

★ *Nos lecteurs se rappellent l'étude sur « Victor Hugo et Alice Ozy » qu'Henri Guillemin a donné dans le* Mercure *en septembre* 1950. *On aura intérêt à s'y reporter pour compléter l'article que M. Jules Bertaut vient de publier sur l'actrice romantique dans le* Figaro littéraire *du* 14 *janvier.*

★ *La Société des Lecteurs a inscrit notre numéro spécial sur Adrienne Monnier dans sa liste des « ouvrages recommandés » pour janvier.*

(*Rappelons que, malgré son prix exceptionnel, ce numéro spécial est servi à nos abonnés au même titre qu'un numéro ordinaire. Il sera également compris dans les abonnements nouveaux qui seront souscrits rétroactivement au* 1er *janvier* 1956.)

★ *De Victor Segalen, c'est notre revue qui, en mars et avril* 1955, *a publié les « Notes sur l'Exotisme », désormais célèbres.*

Ces « Notes » tiennent, en effet, une grande place dans les innombrables articles publiés par toute la presse à l'auteur de Stèles, *de* Peintures *et d'*Equipée, — *depuis qu'en septembre* 1955 *le Club du meilleur livre a réédité ces trois ouvrages en un seul tome, avec de nombreux inédits : « la révélation littéraire de l'année », a-t-on dit de cet écrivain mort depuis trente-six ans.*

On sait que, d'autre part, Jean Amrouche et Pierre Emmanuel, à la radio (chaîne nationale), ont consacré consécutivement sept de leurs entretiens hebdomadaires à ce recueil et aux « Notes sur l'exotisme ».

Dautres inédits de Segalen ont paru en décembre dans la Nouvelle nouvelle revue française, *en janvier dans les* Lettres nouvelles, *et paraîtront, dit-on, dans la* Table ronde, *tandis que les Editions Plon annoncent un recueil de poèmes inédits.*

C'est dans notre numéro de décembre que figurait la chronique de Gaétan Picon intitulée « Découvrons Victor Segalen ».

★ *De Maurice-Pierre Boyé notre revue a déjà publié une note sur « Un centenaire oublié : Alexandre Vinet et Sainte-Beuve » (février* 1948).

De René Jeanne et Charles Ford : « *Robert Wiene et* Caligari » (*juillet* 1949), « *L'école cinématographique suédoise* » (*février* 1953).

De Claude Vigée : « *Ariel réprouvé* », *poèmes* (*avril* 1951), « *Sigle d'avril* », *poèmes* (*octobre* 1951), « *L'art et l'esprit* », *essai* (*avril* 1953).

De Joseph Zobel : « *Le mangeur de soleil* », *nouvelle* (*mai* 1954), « *Rue Blomet ou Paris by night* », *nouvelle* (*février* 1955).

Le Directeur-Gérant : PAUL HARTMANN.

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE). — 2691
Dépôt légal : 1er trimestre 1956.

PAUL HARTMANN, ÉDITEUR

11, Rue Cujas — PARIS-Ve

VIENT DE PARAÎTRE

ALAIN

VINGT ET UNE SCÈNES DE COMÉDIE

240 fr.

DU MÊME AUTEUR :

ABRÉGÉS POUR LES AVEUGLES

PORTRAITS ET DOCTRINES DE PHILOSOPHES ANCIENS ET MODERNES

240 fr.

IDÉES

(DESCARTES, PLATON, HEGEL, A. COMTE)

390 fr.

PROPOS DE LITTÉRATURE

300 fr.

MINERVE OU DE LA SAGESSE

300 fr.

PRÉLIMINAIRES A LA MYTHOLOGIE

240 fr.

LES AVENTURES DU CŒUR

240 fr.

ENTRETIENS CHEZ LE SCULPTEUR

150 fr.

LETTRE SUR KANT

150 fr.

SOUVENIRS DE GUERRE

360 fr.

ENT DE PARAITRE

RENÉ HUYGUE

DIALOGUE

AVEC

LE VISIBLE

POUR LA CONNAISSANCE DE LA PEINTURE

456 pages, 386 reproductions en noir, 16 hors-texte en couleurs.
Relié pleine toile, sous jaquette illustrée. **3.500** fr.

JAIME SABARTÉS
WILHELM BOECK

PICASSO

510 pages, 40 planches en couleurs, 4 lithographies en 4 couleurs, 112 planches en noir, 72 reproductions de dessins en 2 couleurs et 54 dessins dans le texte.

Relié pleine toile sous jaquette en couleurs. **4.950** fr.

FLAMMARION

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS VI^e

PAUL LÉAUTAUD

passe-temps

(Madame Cantilli. Un original. Souvenirs d
basoche. La mort de Ch.-L. Philippe. Un salo
littéraire. Ménagerie intime. Villégiatur
Notes et souvenirs sur Remy de Gourmon
Mademoiselle Barbette. Admiration amou
reuse. Adolphe Van Bever. Mots, propos e
anecdotes.)

300 fr

PAUL LÉAUTAUD

propos d'un jour

(Amour. Notes retrouvées. Marly-le-Roy e
environs. Gazette d'hier et d'aujourd'hui.)

300 fr

PAUL LÉAUTAUD

journal littéraire (1)

tome premie
1893-190

750 fr

PAUL LÉAUTAUD

journal littéraire (2)

tome deuxièm
1907-190

750 fr

PAUL LÉAUTAUD
et AD. VAN BEVER

poètes d'aujourd'hui

Anthologi
et notice

trois volume
chacun

300 fr

CÉCILE SAUVAGE

L'AME EN BOURGEON

Le chef d'œuvre de Cécile SAUVAGE, livre unique dont Paul Léautaud disait :

Si l'on s'en tient au sens exact du mot "Poésie" — c'est-à-dire un don de concevoir, sentir et exprimer les choses de façon particulière en dehors de tout vain talent de rhétorique — Cécile Sauvage est vraiment la première femme poète de notre temps.

UN BEAU VOLUME IN-QUARTO ÉCU, TIRÉ A 400 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS, TIRAGE EN DEUX COULEURS SUR VÉLIN RENAGE AVEC UNE PRÉFACE DE MARIE DORMOY ET UN PORTRAIT PAR GEORGES PAVIS

aux Éditions STEFF, 172, rue Pelleport, Paris-20 - Mén. 94-40

TÉLÉ-CINÉ

LA REVUE DU CINÉPHILE

32 pages — illustrations photographiques sous couverture luxueuse papier couché.

(10 numéros par an)

Rédaction — Administration

FÉDÉRATION LOISIRS ET CULTURE CINÉMATOGRAPHIQUES

155, boul. Haussmann, PARIS-8e — ÉLY. 09-48 et 63-91

C. C. P. : F. L. E. C. C. 6179-32

Au Sommaire du N° 53/54 :

Analyses filmographiques

LES GRANDES MANŒUVRES par C.-M. TREMOIS
VACANCES A VENISE par Henri PIALAT
GRAINE DE VIOLENCE par Claude MACKE
OTHELLO par Serge IBERT
LE CUIRASSÉ POTEMKINE par Pierre FRESIL
LES HÉROS SONT FATIGUÉS par René KAES

Études sur :

LE CINÉMA RUSSE par Yves L'HER
LE DESSIN ANIMÉ par Serge IBERT
LA TÉLÉVISION par Gilbert SALACHAS

Abonnements :

6 numéros ..... 500 fr.
10 numéros ..... 800 fr.
Étranger : 10 numéros ..... 1.000 fr.

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS (VI^e)

●

PIERRE JEAN JOUVE

LANGUE

360 fr

poème

Langue **est un poème d'une souveraine liberté, traduite par toutes les possibilités sonores du verbe (...). Je vois apparaître dans ce livre la figure non point du poète « maudit », mais d'un solitaire de plus haut parage, pour lequel la fonction poétique est tellement élevée dans l'ordre humain qu'elle touche à des secrets que nulle autre qu'elle ne découvre. (Pierre Emmanuel,** ***La Revue du Caire.*****)**

EN MIROIR

480 fr

journal sans date

En miroir **est un très beau livre. Non seulement parce qu'il contient des pages d'une admirable densité, des récits, — ceux par exemple, d'aventures amoureuses — merveilleux de discrète émotion; mais aussi et surtout parce que la parfaite maîtrise du ton donne ici l'impression de provenir de plus loin que d'un métier bien en main : d'une zone profonde où de lentes maturations ont mis les choses à leur place, et les mots non sont à la leur que pour être étonnamment adéquats à un secret équilibre qui est l'âme même. (Albert Beguin,** ***Esprit.*****)**

SUEUR DE SANG

480 fr

poèmes

On relira avec la même admiration ces rougeoyants et noirs poèmes où le sexe et l'âme conjuguent insolitement leurs pouvoirs, si bien que l'honneur de l'homme naît à la fin de son déshonneur. Ils nous feront mieux comprendre la place que l'auteur des ***Noces*** **et de** ***Diadème*** **occupe dans la poésie contemporaine dont il reste un des maîtres incontestés. (Claude Mauriac,** ***Le Figaro.*****)**

O. P. GILBERT

L'HORIZON DE MINUIT

IV

AUBE DE LA RÉVOLTE

ROMAN

40 exemplaires numérotés sur alfa 1200 F
Édition courante in-16. 690 F

DU MÊME AUTEUR

L'HORIZON DE MINUIT

I - Mont Rogue (à paraître). II - Profil des Ombres. 420 F
III - Victoire de la Nuit. 420 F

●

THYDE MONNIER

FRANCHES-MONTAGNES

V

ÉTERNELLEMENT

ROMAN

30 exemplaires numérotés sur pur fil. 2400 F
Édition courante in-16. 600 F

DU MÊME AUTEUR

FRANCHES-MONTAGNES

I — LA COMBE ..... 480 F
II — INGRATTIÈRE ..... 300 F
III — LE GRAND COURBE ..... 450 F
IV — IMAGE DU PARFAIT BONHEUR. 540 F

PLON

LE MERCVRE DE FRANCE

REVUE MENSUELLE

NUMÉRO SPÉCIAL DE JANVIER 1956

recommandé par la Société des Lecteurs :

LE SOUVENIR D'ADRIENNE MONNIER

PAGES OFFERTES

JEAN AMROUCHE • JACQUES BACOT • YVES BONNEFOY
ANDRÉ CHAMSON • RENÉ CHAR • MICHEL COURNOT
STUART GILBERT • MATSIE HADJILAZAROS • HENRI HOPPENOT
ARTHUR KOESTLER • SIEGFRIED KRACAUER • MICHEL LEIRIS
SOLANGE LEMAITRE • ARCHIBALD MACLEISH • HENRI MICHAUX
MARIANNE MOORE • JUSTIN O'BRIEN • SAINT-JOHN PERSE
PASCAL PIA • HENRI PICHETTE • FRANCIS POULENC
JACQUES PRÉVERT • PIERRE REVERDY • ALFONSO REYES
JULES ROMAINS • DENIS DE ROUGEMONT • GEORGES SCHEHADÉ
JEAN SCHLUMBERGER • RAYMOND SCHWAB • SALAH STÉTIÉ
JULES SUPERVIELLE • GUILLERMO DE TORRE • PAUL VALET

L'AMIE DES LIVRES
par RACHILDE

QUELQUES DATES DE L'AMITIÉ

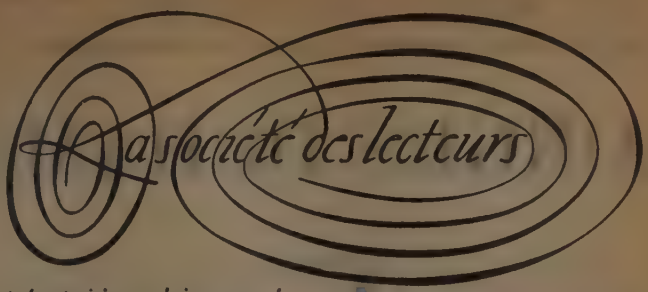
PAUL CLAUDEL • ANDRÉ GIDE • PAUL VALÉRY
ERIK SATIE • LÉON-PAUL FARGUE • VALERY LARBAUD
RAINER MARIA RILKE • JAMES JOYCE • SHERWOOD ANDERSON
GEORGES CHENNEVIÈRE • JEAN PRÉVOST • RENÉ CREVEL
LÉO FERRERO • WALTER BENJAMIN • ANTONIN ARTAUD

ÉCRITS D'ADRIENNE MONNIER

Les Vertus — Trois Tableaux
Éloge du livre pauvre

Ce numéro, par exception : 270 *francs*

Il a été tiré 150 *exemplaires numérotés sur alfa Navarre à* 750 *francs*



présente ici son choix mensuel :
-le LIVRE DU MOIS que tout "honnête homme" se doit d'avoir lu.
-les ouvrages dignes de l'attention de tout lecteur cultivé.

LIVRE DU MOIS

HERMAN HESSE — *Le jeu des perles de verre*

LIVRES RECOMMANDÉS

ALEJO CARPENTIER	*Le partage des Eaux*
JOSE-ANDRE LACOUR	*Confession interdite*
H.-P. LOVECRAFT	*Démons et merveilles*
ANTONIN ARTAUD	*Les Tarahumaras*
CALI	*Dictionnaire pittoresque de la France*
ANIL DA SILVA VIGIER	*La vie du Bouddha*
P. DEFFONTAINES et M.-J. BRUNHES DELAMARRE	*Atlas aérien* Tome I
FERDINAND LALLEMAND	*Le Journal de bord de Naarkos Sestios*
MERCURE DE FRANCE	*Le souvenir d'Adrienne Monnier*
ANDRE SUARES	*Ignorées du destinataire*
PIERRE VERLET	*Les meubles français du XVIII^e s.*

RÉIMPRESSION

R. MARTIN DU GARD — *Œuvres complètes*

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS (VI^e)

GEORGES DUHAMEL

ESSAIS

Le Bestiaire et l'Herbier.	300 fr.	**Manuel du protestataire**	900 fr
Chronique des saisons amères	300 fr.	**Les plaisirs et les jeux..**	300 fr
Défense des Lettres	360 fr.	**La possession du monde.**	300 fr
Fables de mon jardin	300 fr.	**Refuges de la lecture**	480 fr
Géographie cordiale de l'Europe	300 fr.	**Remarques sur les mémoires imaginaires**	210 fr

Sous le titre général **LES LIVRES DU BONHEUR** *ont été groupés en un fort volume* 15 × 21 *sur beau vélin blanc* (Collection de bibliothèque) *les titres suivants :* Les plaisirs et les jeux, Les érispaudants, Mon royaume, Fables de mon jardin, Le Bestiaire et l'Herbier. *Tirage limité* ..... **1.200 fr**

TÉMOIGNAGES

Civilisation	300 fr.	**Positions françaises**	300 fr
Consultation aux Pays d'Islam	210 fr.	**Scènes de la vie future**	300 fr
Le Japon entre la tradition et l'avenir	750 fr.	**La Turquie nouvelle, puissance d'Occident**	300 fr
Lieu d'asile	210 fr.	**Vie des Martyrs**	300 fr

Sous le titre général **RECITS DES TEMPS DE GUERRE** *ont été groupés en deux forts volumes* 15 × 21 *sur beau vélin blanc* (Collection de bibliothèque) *les titres suivants :* Vie des Martyrs, Civilisation, Lieu d'Asile, Entretiens dans le tumulte, Les sept dernières plaies, Quatre ballades. *Tirage limité* ..... **2.400 fr**

•

LES ÉCRITS DE GEORGES DUHAMEL

ESSAI DE BIBLIOGRAPHIE GENERALE, PAR MARCEL SAURIN

Avec une préface de Georges Duhamel et des portraits inédits par H. Doucet et B. Mahn ..... **1.800 fr**

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS VI^e

GEORGES DUHAMEL

VIE ET AVENTURES DE SALAVIN

onfession de Minuit
eux Hommes
ournal de Salavin
Le Club des Lyonnais
Tel qu'en lui-même

Chaque volume est vendu séparément (300 fr.)

Ces cinq titres, auxquels ont été adjoints **Vie et mort d'un héros de oman** et **Nouvelle rencontre avec Salavin,** réunis en deux volumes 15 × 21 r beau vélin (collection de bibliothèque) . . . . . **2.400 fr.**

CHRONIQUE DES PASQUIER

e Notaire du Havre
e Jardin des Bêtes sauvages
ue de la Terre promise
a Nuit de la Saint-Jean
e Désert de Bièvres
Les Maîtres
Cécile parmi nous
Le Combat contre les Ombres
Suzanne et les Jeunes Hommes
La Passion de Joseph Pasquier

Chaque volume est vendu séparément (300 fr.)

LUMIÈRES SUR MA VIE

ventaire de l'Abîme, 1884-1901
iographie de mes Fantômes, 1901-1906
Le Temps de la Recherche, 1906-1914
La Pesée des Ames, 1914-1919
Les Espoirs et les Épreuves, 1919-1928

Chaque volume est vendu séparément

Les quatre premiers tomes : **300** fr. Le cinquième : **480** fr.

ROMANS

ri des Profondeurs (360 fr.)
a Nuit d'Orage (300 fr.)
a Pierre d'Horeb (300 fr.)
e Prince Jaffar (300 fr.)
Souvenirs de la Vie du Paradis (300 fr.)
Le Voyage de Patrice Périot (300 fr.)
Les Hommes abandonnés *(nouvelles)* (360 fr.)

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS (VI^e)

NOUVEAUTÉS

GEORGES DUHAMEL
de l'Académie française

L'ARCHANGE DE L'AVENTURE

roman

420 frs

•

LUCETTE FINAS

LES CHAINES ÉCLATÉES

roman

450 frs

RÉIMPRESSION :

WALT WHITMAN

FEUILLES D'HERBE

poèmes
traduits par Léon Bazalgette

2 volumes : 1.200 frs

RAPPEL :

WALT WHITMAN	:	PAGES DE JOURNAL.....	300 frs
L. BAZALGETTE	:	LE " POÈME ÉVANGILE " DE W. WHITMAN.....	300 frs
»		W. WHITMAN, L'HOMME ET L'ŒUVRE 2 *volumes, chacun*...	300 frs

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS (VI^e)

Vient de paraître :

GEORGES DUHAMEL
de l'Académie française

CHRONIQUE DES PASQUIER

texte intégral des dix tomes
en un volume
de 1 380 pages, au format 18,5 × 22,5,
sur papier bible, relié plein cuir rouge
illustré
de 83 photographies d'époque
(Paris et sa banlieue 1890-1925)

Tirage numéroté limité à 8 000 ex.

7 500 fr.

★

CONTES D'ANDERSEN

édition intégrale des 156 contes
en quatre volumes
de 300 pages au format 14,5 × 21
reliés pleine toile bleue
avec 40 images en couleurs de

JACQUES HARTMANN
ensemble :

4 800 fr.

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS-VI^e

•

VIENT DE PARAÎTRE :

PAUL ARNOLD

ESOTÉRISME DE SHAKESPEARE

600 frs

•

PAUL ARNOLD

HISTOIRE DES ROSE-CROIX

ET LES ORIGINES DE LA FRANC-MAÇONNERIE

750 frs

•

JEAN QUEVAL

JACQUES PRÉVERT

480 fr

•

CLAUDE PICHOIS

LE VRAI VISAGE DU GÉNÉRAL AUPICK

BEAU-PÈRE DE BAUDELAIRE

Tirage limité : 300 frs

Imprimé en France
TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C^ie. — MESNIL (EURE).